Lewis Lockwood

Beethoven

A MÚSICA
E A VIDA

CÓDEX

Beethoven: a música e a vida nos conduz com leveza e poesia pela fascinante aventura criativa do maior compositor de todos os tempos. Combinando a vida e a obra de um artista singular, Lewis Lockwood narra a infância de Beethoven em Bonn, seu prodigioso talento ao piano, sua viagem para Viena em busca de Mozart, o início da surdez, a solidão cada vez maior e a revolta contra as exigências do mercado.

Tudo isso é visto sobre um pano de fundo histórico que vai da Revolução Francesa ao Congresso de Viena, passando pelo fenômeno Napoleão Bonaparte, que teve influência decisiva sobre as convicções políticas e artísticas de Beethoven. Desse modo, o livro mostra como as inúmeras obras-primas do compositor refletem tanto sua poderosa individualidade artística como as mais profundas correntes estéticas, filosóficas e políticas da época.

O leitor é convidado a realizar uma viagem pelas sonatas, quartetos, sinfonias e concertos, num texto claro e fluente. Essa é, sem dúvida, uma das maiores inovações do trabalho de Lockwood: *Beethoven: a música e a vida* tem a rara qualidade de ser plenamente acessível para o grande público.

Charles Rosen, um dos críticos musicais mais importantes da atualidade, considera *Beethoven* "um livro de valor inestimável". Lockwood, professor emérito da Universidade de Harvard, é considerado atualmente uma das maiores autoridades em Beethoven no mundo. E de fato, ele realiza aqui a difícil tarefa de escrever uma biografia que permite ao leitor um exame íntimo e generoso do grande compositor, apresentando-o nos momentos de pura genialidade e na luta contra problemas de toda ordem, envolvendo relacionamentos próximos e distantes, e tragédias de corpo e de alma.

Lewis Lockwood é uma das maiores autoridades sobre a vida e a obra de Beethoven. Pesquisador e professor de música na Harvard University, ele publicou vários artigos e ensaios importantes sobre a obra do compositor. Alguns de seus textos foram reunidos no livro *Beethoven: Studies in the Creative Process* (1992); editou, com Mark Kroll, o livro *Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance* (2004). Com *Beethoven: a música e a vida*, Lockwood foi finalista do Prêmio Pulitzer, em 2003.

Beethoven: a música e a vida

Lewis Lockwood

BEETHOVEN:
A MÚSICA E A VIDA

Tradução de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini

CÓDEX

TÍTULO ORIGINAL
Beethoven: The Music and The Life © 2003 by Lewis Lockwood

[Esta tradução foi publicada mediante acordo com a W. W. Norton & Company]
© desta tradução, Códex, 2004
Projeto gráfico e capa: Ettore Bottini
Ilustração da capa: Retrato de Beethoven© Archiro Iconografico, S.A./Corbis
Composição: Ana Basaglia
Consultor musical: Eduardo Farias
Revisão técnica: Michelle Agnes
Preparação: Eliana Rocha e Francisco José M. Couto
Revisão: Rosania Mazzuchelli
Índice remissivo: Jurandir Renovato

1ª impressão: novembro de 2004, 2.000 exemplares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lockwood, Lewis
Beethoven : a música e a vida / Lewis Lockwood ; tradução de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. – São Paulo : Códex, 2004.

Título original: Beethoven : the music and the life
Bibliografia.

ISBN 85-7594-033-3

1. Beethoven, Ludwig van, 1770-1827 2. Beethoven, Ludwig van, 1770-1827 – Crítica e interpretação 3. Compositores – Áustria – Biografia I. Título.

04-3689 CDD-780.92

Índices para catálogo sistemático:
1. Compositores : Vida e obra 780.92
2. Músicos : Vida e obra 780.92

Todos os direitos desta edição reservados a
F-QM Editores Associados Ltda.
Alameda Ministro Rocha Azevedo, 456 - 9º andar
01410-000 - São Paulo - SP
Fonefax: (55 11) 3061-3563 – 3061-1446 – 3061-3813
E-mail: sac@editoracodex.com.br
www.editoracodex.com.br

Sumário

Prefácio 15
Prólogo: juventude, maturidade, velhice: três cartas 21
1787: A morte da mãe de Beethoven 21
1812: Carta a uma criança 26
1826: A velha criança 30
Vida e obra 34

Parte I – Os primeiros anos
1770 – 1792

1. Começos
Bonn como centro musical 45
Bach pelas mãos de Neefe 51
Kant, Schiller e o iluminismo 56
Max Franz e o legado de Mozart 60
Família, amigos e patronos 64
Para Viena em busca de Mozart 67
Os últimos anos em Bonn 69
A profecia de Waldstein 72

2. A música dos anos em Bonn
Primeiras obras para teclado 75
"Esta passagem foi roubada de Mozart" 78
Compondo e rascunhando 85
Cantatas para dois imperadores 87

Parte II – A primeira maturidade 1792-1802

3. Os primeiros anos em Viena
A atmosfera política 91
Viena como centro musical 95
Confrontando a aristocracia vienense 97
Haydn 103
Tocando para um eleitor e para um rei 110
Entrando no mundo editorial 112

4. A música dos primeiros anos em Viena
Revisando as primeiras obras 117
Música de câmara e sonatas para piano 121

5. Anos de crise
A surdez 137
O *Testamento Heiligenstadt* 143

6. Música para e com piano
O "novo caminho" e os primeiros cadernos de rascunhos 151
Um laboratório de invenção: mais sonatas para piano 157
Da convenção à originalidade: variações para piano 169
Novas sonatas para violino 171
Os primeiros concertos para piano 174

7. Música para orquestra e os primeiros quartetos
A *Primeira sinfonia* e o balé *Prometheus* 177
A dimensão francesa e a música militar 182
A *Segunda sinfonia* 187
Opus 18: "Agora eu aprendi a escrever quartetos para cordas" 191

8. A primeira maturidade: uma visão geral 201

Parte III – A segunda maturidade 1802 – 1812

9. Beethoven na nova era
Napoleão e a grandeza que se fez por si mesma 215
Beethoven e seu meio 222
As relações com as mulheres 232

10. Novos ideais sinfônicos
O heróico e o belo 237
A *Terceira sinfonia* (*Eroica*) 239
A *Quarta sinfonia* 250
A *Quinta sinfonia* e a *Pastoral* 254
A *Sétima* e a *Oitava sinfonia* 268

11. Os concertos da maturidade
A nova sinfonia concertante: o *Concerto triplo* 277
O *Quarto concerto para piano* 280
O *Concerto para violino* 285
O *Concerto Imperador* 289

12. Música para o palco
A ópera *Leonore* e suas aberturas 296
A abertura para *Coriolano* 304
Música incidental para o *Egmont* de Goethe 308

13. A música vocal
Oratório e missa 311
As canções 316

14. Beethoven ao teclado
Improvisando e compondo ao piano 323
Pianos 332
As *sonatas Waldstein* e *Appassionata* 336

Sonatas para piano Opus 79 a 81A 343
Música de câmara lírica e monumental 349

15. Quartetos de cordas
Os *Quartetos Razumovsky* 359
O *Quarteto Harpa* e o *Quartetto Serioso* 373

Parte IV – Os anos finais da maturidade 1813 – 1827

16. Os anos ociosos
O Congresso de Viena 381
Obras mais leves 385
Celebrando a vitória de Wellington 386
Fidélio 390
Novas sonatas 391
An die ferne Geliebte 393
Emergência do estilo final 395

17. O mundo interior e o mundo exterior de Beethoven
Isolamento e surdez 399
A luta pela tutela 405
"O cérebro humano [...] não é um produto vendável" 409
Os projetos finais 414

18. Trazendo o passado para o presente
A terceira maturidade 419
O conhecimento de Beethoven sobre Bach e Handel 424

19. As últimas composições para piano
A *Sonata Hammerklavier* Opus 106 431
As *sonatas para piano* Opus 109, 110 e 111 439
As *Variações Diabelli* 447
As últimas *bagatelles* 451

20. O celestial e o humano
A *Missa solemnis* 457
A *Nona sinfonia* 470
O cenário político da *Nona* 471
Mudanças de visões da *Nona* 476
A composição da *Nona* 483
O caráter da *Nona* 487

21. Música eterna: Os últimos quartetos
Introdução 503
O Opus 127 508
O Opus 132 516
O Opus 130 e a *Grande fuga* 523
O Opus 131 534
O Opus 135 545
Pensamentos finais 555

Notas 559
Cronologia 623
Bibliografia 631
Índice remissivo das obras de Beethoven 649
Índice das obras de Beethoven pelos números de Opus 657
Índice geral 663

Ilustrações

Carta para Joseph Wilhelm von Schaden 23
O lugar de nascimento de Beethoven, em Bonn 47
Christian Gottlob Neefe 52
Beethoven com 16 anos, retrato atribuído a Joseph Neesen 53
O eleitor Max Franz 60
Conde Ferdinand Ernst von Waldstein 67
Página de rosto das *Variações Dressler* 76
Wolfgang Amadeus Mozart 79
Passagem musical escrita por Beethoven por volta de 1790 80
Autógrafo de Beethoven no *Quarteto para piano em Ré maior nº 2*, WoO 36 84
Palácio do príncipe Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz 97
Franz Joseph Haydn 104
Johann Georg Albrechtsberger 106
O Kohlmarkt, em Viena 114
Autógrafo de Beethoven no *Trio para cordas nº 3* Opus 9 120
Página de rosto dos *Trios para piano* Opus 1 124
Antonio Salieri 129
O *Testamento Heiligenstadt* 142
Johann van Beethoven 143
Rascunhos para o *Quarteto de cordas nº 1* Opus 18 192
Instrumentos de cordas dados a Beethoven 193
Napoleão como imperador 216
Página de rosto de uma cópia do manuscrito da *Eroica* 219
Beethoven em 1802, por Christian Horneman 223

Beethoven em 1804, por Willibrord Joseph Mähler 226
Autógrafo de Beethoven na *Quinta sinfonia* 254
Autógrafo de Beethoven na *Oitava sinfonia* 273
O Theater an der Wien em Viena 295
Joseph Sonnleithner 298
Máscara do rosto de Beethoven em 1812, feita por Franz Klein 317
Johann Wolfgang von Goethe 318
Rascunho musical feito por Beethoven em 1809 324
Piano enviado de presente para Beethoven por
Sebastian Erard em 1803 334
Estúdio no último apartamento de Beethoven 335
Conde Andreas Kyrillovitch Razumovsky 361
Ignaz Schuppanzigh 362
Autógrafo de Beethoven no *Quarteto nº 1* Opus 59 366
Autógrafo de Beethoven no *An die ferne Geliebte* 394
Desenho de Beethoven caminhando em Viena,
feito por Joseph Daniel Böhm 401
Karl, sobrinho de Beethoven 406
Johann Sebastian Bach 425
George Frideric Handel 426
Rascunhos de Beethoven para a *Sonata para piano* Opus 106 432
Página de um "Caderno de Conversação" de 1820 448
Arquiduque Rodolfo 458
Beethoven em gravura de Lazarus Gottlieb Sichling a partir
de um retrato de 1823 de Ferdinand Georg Waldmüller 461
Rascunho de Beethoven para a *Nona sinfonia* 494
Fuga nº 24, do Livro I de *O cravo bem-temperado*
de J. S. Bach 542
Autógrafo de Beethoven no *Quarteto para cordas* Opus 135 546

PARA AVA

Prefácio

Este livro tenta retratar Beethoven como homem e como artista, enfocando primordialmente a sua música, mas dando grande atenção à sua vida, à sua carreira e ao ambiente no qual ele viveu. Meu objetivo é apresentar sua vida sobretudo por meio de seu desenvolvimento como compositor, em vez de devotar cada capítulo a uma narrativa biográfica combinada com uma apreciação parcial do seu crescimento artístico. Entrelaçar as duas dimensões – a musical e a biográfica –, e saber até que ponto isso é possível, é uma questão complexa, que paira em todas as páginas deste livro.

Embora tenha dedicado capítulos separados à biografia e à discussão crítica de sua música, espero que os leitores que se interessam mais pela vida de Beethoven possam ler os capítulos que tratam da obra e dos gêneros musicais; e que os leitores interessados principalmente na música possam cruzar a ponte para a biografia. E para os leitores mais interessados no cenário histórico, político e cultural no qual Beethoven floresceu – a Europa turbulenta da Revolução Francesa, do Terror, dos anos de guerra, antes e durante o reinado de Napoleão, e a imensa virada da roda que produziu a Revolução Industrial e a era do Romantismo –, este livro pretende oferecer acesso às obras de Beethoven como reflexos de seu mundo e de seu tempo e como produtos criativos de uma mente musical ricamente dotada.

Encontrei modelos para essa abordagem em duas biografias: *Subtle is the Lord: The Science and the Life of Albert Einstein* (1982), de Abraham Pais, e *Goethe: The Poet and the Age* (1992-2000), de Nicholas Boyle. No livro de Pais, os capítulos biográficos com títulos em itálico oferecem "uma biografia nada científica de Einstein", enquanto os capítulos sem os

itálicos (a maioria) equivalem a uma biografia científica. No livro de Boyle sobre Goethe, os assuntos biográficos e a crítica da poesia e do teatro se alternam, algumas vezes em seções separadas dentro dos capítulos. Não usei itálicos ou qualquer outro recurso para diferenciar os títulos dos capítulos, mas escrevi sobre a obra de Beethoven com o leitor musicalmente leigo em mente, o que espero tenha resultado num nível descritivo bastante acessível.

Embora alguns capítulos reflitam meu interesse no estudo do processo criativo de Beethoven, muito da discussão musical do livro consiste em curtas observações críticas de um grande número de obras, inclusive as mais importantes em cada gênero musical. Esses comentários são inevitavelmente breves, como devem ser num livro como este, mas tentei salientar aspectos importantes de suas obras e enquadrar meus comentários no contexto das mudanças não só de estilo, mas também na maneira como Beethoven dava forma às composições ao longo de sua vida. Os primeiros capítulos refletem o problema que Beethoven, artista jovem e bem-dotado, enfrentou ao descobrir que seus contemporâneos esperavam que ele se transformasse num "segundo Mozart", um modelo não somente recomendado por seus professores e cultos patronos, mas que ele prazerosamente assimilou nos primeiros anos de sua formação musical. A dificuldade de ser um rebelde verdadeiramente original e aceitar seu destino como principal sucessor de Mozart – um modelo tão sublime e grandioso como jamais havia existido na música – foi crucial para o jovem Beethoven no início de seu desenvolvimento e influenciou toda a sua carreira. Num paralelo parcial, os últimos capítulos nos mostram Beethoven em seus últimos anos, depois de grandes realizações, quando ele supera a crise de encontrar mais um novo caminho artístico e, buscando nas várias gerações que o precederam, encontra novos modelos na música de Haendel e, especialmente, de Bach.

Dentro de todo especialista vive um generalista que anseia emergir – uma sensação que jamais sentira tão agudamente como quando escrevi este livro. Por isso, esta ampla pesquisa pode ser lida como um resumo de muitas monografias especializadas, várias já escritas, outras não. Ao longo do livro, tanto no texto quanto nas notas, tentei registrar a atual

literatura acadêmica especializada em Beethoven. Para tornar a discussão sobre as obras de Beethoven o mais acessível possível, reduzi ao mínimo os exemplos musicais, mas um grande número deles poderá ser encontrado num web site criado especialmente para este livro pelo editor: <www.wwnorton.com/trade/lockwood>. Cada referência a um exemplo no site é marcada por um *W e um número no texto.

Tendo sido criado em Nova York nos anos 1940, ouvi a música orquestral de Beethoven pela primeira vez – assim como a de muitos outros compositores – tocada pela New York Philharmonic nos Concertos para a Juventude no Carnegie Hall. Como um jovem violoncelista, toquei suas sonatas para violoncelo, seus trios, seus quartetos de cordas e suas sinfonias, primeiro na atmosfera incomparavelmente estimulante da High School of Music and Art e depois no Queen's College da cidade de Nova York. Naqueles anos, o corpo docente do Queen's College incluía, entre muitos, Edward Lowinsky, Karol Rathaus, Leo Kraft, Sol Berkowitz, John Castellin, além de eminentes professores de história, filosofia e literatura. Muitos anos mais tarde, depois de ter ensinado Beethoven em diversos cursos de graduação e pós-graduação nas universidades de Princeton e Harvard, ainda toco sua música de câmara, e pensar e escrever sobre ele acabou se tornando minha principal atividade profissional. Durante a adolescência, descobri que existia uma substancial literatura crítica sobre Beethoven, a começar pelos ensaios de Donald Francis Tovey, que encontrei nas estantes da biblioteca pública da Bainbridge Avenue, no Bronx. Lembro que, enquanto tocava a *Sonata para violoncelo em lá maior,* Opus 69, eu me perguntava por que certas passagens na exposição e na recapitulação do primeiro movimento não se harmonizavam nos seus intervalos, embora cada par paralelo fosse idêntico. Muitos anos mais tarde, quando estudava os métodos de composição de Beethoven por meio de seus rascunhos e anotações, a resposta chegou inesperadamente às minhas mãos na forma do manuscrito do primeiro movimento dessa mesma sonata para violoncelo. Naquela época, o manuscrito pertencia a Felix Salzer, eminente teórico e ex-aluno de Heinrich Schenker, que me convidara à sua casa, em Nova York, para estudar e decifrar suas muitas e complexas revisões e alterações. Essa experiência me ensinou,

em primeira mão, o que significa seguir as complexidades da notação de Beethoven, uma evidência direta do seu incansável raciocínio musical exploratório.

Nos anos 1950, quando estudava na Princeton University, entre seminários sobre a história da música oferecidos por Oliver Strunk, Arthur Mendel e Nino Pirrotta, a universidade criou um curso de graduação sobre a biografia de Beethoven, dado por Elliot Forbes, então membro do corpo docente. Naquela época, Forbes estava trabalhando numa nova edição, publicada em 1964, da grande obra do século XIX, *Life of Beethoven*, de Alexander Wheelock Thayer, que tive a sorte de ler no manuscrito antes de ser editada. Minha dívida de gratidão a Elliot Forbes, mais tarde meu colega em Harvard, tem muitas facetas. Em 1977, retomei minha amizade com Maynard Solomon, cuja brilhante biografia de Beethoven, publicada no mesmo ano, trouxe novos fundamentos graças à mistura da discussão acadêmica da vida de Beethoven com as percepções que afloraram a partir da formação psicanalítica de Solomon.

Uma pergunta que qualquer leitor poderá se fazer é onde este livro se encaixa no amplo espectro de obras sobre Beethoven, incluindo as de Solomon, William Kinderman, David Wyn Jones e Barry Cooper. A melhor analogia que posso oferecer é a de diversos artistas que pintam retratos da mesma pessoa. Apesar de algumas semelhanças óbvias, as diferenças ultrapassarão as similaridades. Porque, por mais fiéis que sejam os pintores aos seus retratados, eles também acabam sempre se revelando. Cada um tem um ponto de vista e uma visão do tema que determinam quais serão as proporções essenciais, as cores, as texturas, que elementos serão ressaltados no primeiro plano, quais os que ficarão como pano de fundo e o que será definitivamente omitido. E como este livro surgiu de minha experiência com a música, inevitavelmente reflete meus interesses e opiniões. Também revela minha opção de traçar um retrato do compositor no qual a música assoma maior que a vida, no qual o compositor domina o homem, mas no qual ambos, vida e compositor, têm o seu lugar.

Qual é a natureza da relação entre a vida e a obra de um grande artista? Essa questão misteriosa se abre à discussão no início deste livro,

e jamais poderá ser investigada na profundidade necessária. A extensão em que os acontecimentos da vida podem ser conectados significativamente às obras difere nos vários períodos da vida de Beethoven, e segundo o caráter e o significado de cada uma de suas composições. As maiores obras de Beethoven parecem refletir as mais profundas correntes estéticas, filosóficas e, algumas vezes, políticas de sua época, mas também deixam a impressão de que, em sua poderosa individualidade artística, transcendem todas essas influências externas. Algumas de suas obras menores, por outro lado, foram claramente escritas para ganhar dinheiro, para servir ao gosto vigente do mercado musical ou, em alguns casos, para responder a acontecimentos políticos. Um exemplo flagrante é a *Vitória de Wellington*, uma obra medíocre que Beethoven escreveu como um gesto patriótico para celebrar a derrota militar dos franceses em 1813.

Tais influências externas, de todos os tipos, são mais facilmente reconhecíveis no início e no fim de sua carreira do que no período intermediário. Foi em parte por essa razão que adotei uma estratégia diferente para essa fase intermediária da sua criação. Definindo-a como uma "segunda maturidade", situada *grosso modo* entre 1802 a 1812, período que abrange as obras mais famosas, orientei minha abordagem por gênero: primeiro as sinfonias, depois os concertos, depois a música para palco, a música vocal, a música de câmara para piano e, finalmente, os quartetos para cordas. Escolhi esse plano porque, para mim, faz mais sentido lidar com os principais gêneros desse período separadamente. Na primeira e na última fase, por outro lado, uma abordagem cronológica é mais adequada, porque Beethoven compunha em seus gêneros principais de uma maneira mais consistente quando era jovem e, depois, quando já era um mestre consagrado.

Não posso encerrar esta introdução sem registrar a ajuda e os bons conselhos de vários colegas e de outras pessoas durante a elaboração deste livro. Primeiro, meus calorosos agradecimentos a Maynard Solomon, Charles Rosen, Mark Kroll e Robert Marshall. Todos os quatro leram o manuscrito do livro e me ofereceram conselhos sólidos e objetivos sobre vários assuntos, maiores ou menores. Sou grato também a um amplo círculo de colegas: alguns deles conheço profissionalmente há muitos anos,

outros foram meus alunos em Princeton e Harvard, e quarenta e oito deles, doze de cada vez, participaram dos quatro seminários de verão para colegas professores que organizei sobre Beethoven nos anos 1980 e 1990, patrocinados pelo National Endowment for the Humanities.

Sou especialmente grato a Michael Ochs, ex-diretor da Richard F. French Music Librarian, de Harvard, e depois editor de música da W. W. Norton, que me convidou para empreender este projeto e cuja crítica incessante e edição conscienciosa foram exemplares. Assim, sou inteiramente responsável por todos os erros e deficiências deste livro.

Finalmente, meus agradecimentos e meu amor para minha mulher, Ava Bry Penman, cujo conhecimento de música e da arte da cura tem sido profundamente significativo para mim nos últimos dez anos.

Brookline, Massachusetts

Prólogo

Juventude, maturidade, velhice: Três cartas

1787: A morte da mãe de Beethoven

Em meados de setembro de 1787, Beethoven, então com 16 anos, escreveu uma carta de desculpas ao dr. Joseph Wilhelm Freherr von Schaden. No final de abril, mais de quatro meses antes, ao voltar de Viena para Bonn, ele havia se hospedado na casa de von Schaden em Augsburg. O jovem pianista e compositor tinha ido a Viena com a esperança de entrar em contato com Mozart, mas sua estada tinha sido breve, pois tivera de regressar rapidamente para Bonn depois de receber uma carta de seu pai, informando-o de que sua mãe estava seriamente enferma. Assim, em meados de setembro, depois da morte da mãe, ocorrida em 17 de julho, ele escreveu para von Schaden:

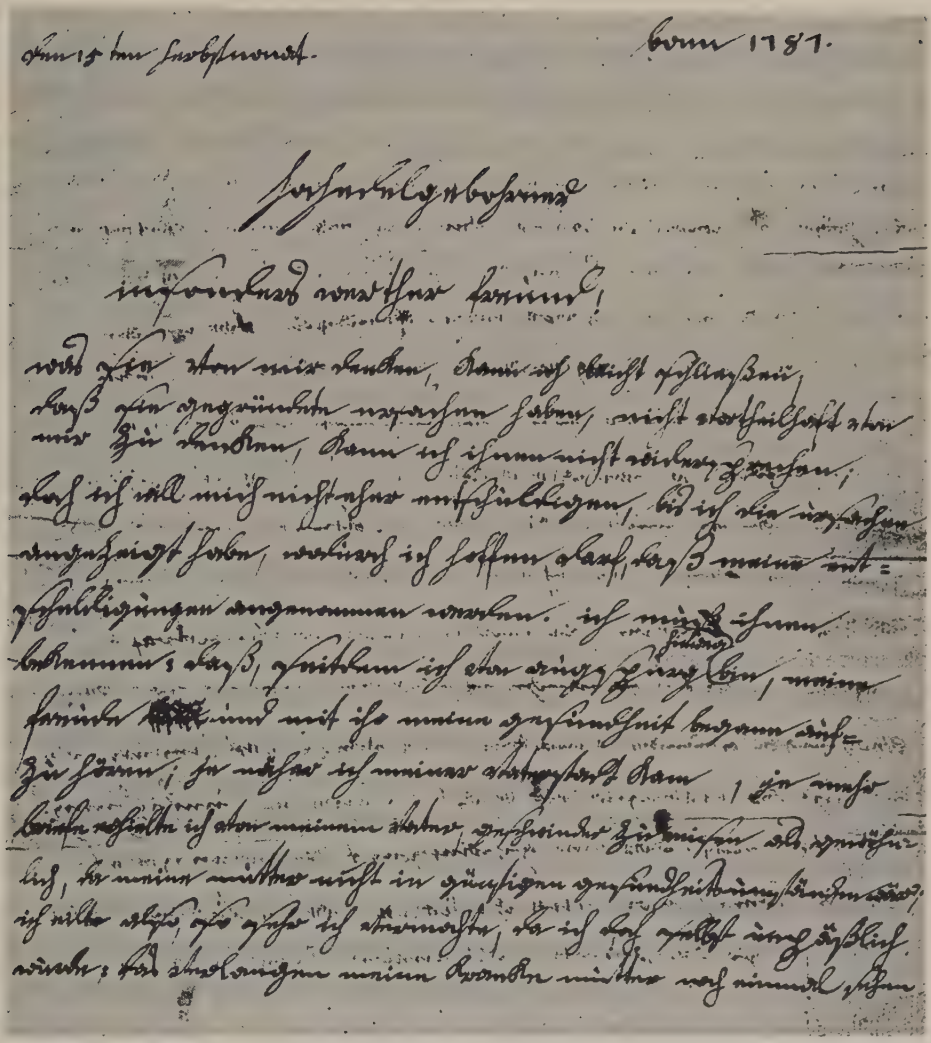
> *Posso imaginar o que o senhor deve estar pensando de mim, e não posso negar que tenha motivos para isso. Mas, antes de me desculpar, explicarei as razões que me deram a esperança de que minhas desculpas serão aceitas. Devo dizer-lhe que, quando saí de Augsburg, minha alegria e minha saúde começaram a declinar. Quanto mais me aproximava de minha cidade natal, mais freqüentes se tornaram as cartas de meu pai, pedindo que eu viajasse mais rápido do que o habitual porque minha mãe não estava com boa saúde. Assim, viajei o mais rapidamente que pude, de tal maneira que eu mesmo comecei a me sentir doente. A ansiedade por ver minha mãe mais uma vez superou todos os obstáculos e me ajudou a vencer as maiores dificuldades. Encontrei minha mãe ainda viva, mas num estado desesperador. Estava tuberculosa e, finalmente, morreu há sete semanas, depois de muita dor e sofrimento. Ela era uma mãe boníssima e amorosa, e minha melhor amiga. Oh, como eu era feliz quando ainda*

podia murmurar a doce palavra "mãe" e era ouvido – e a quem posso dizê-la agora? A imagens silenciosas dela na minha imaginação? Durante esse período que aqui passei, tive poucas horas felizes. Tenho sofrido de asma, e temo que ela possa se transformar em uma tuberculose. Além disso, tenho sofrido de melancolia, que para mim é um mal quase tão grande quanto a própria doença. Ponha-se no meu lugar, e então terei esperanças de receber seu perdão pelo meu longo silêncio. O senhor demonstrou extrema bondade e generosidade ao me emprestar três carolinas em Augsburg. Mas preciso que me conceda um pouco mais de tempo. Minha viagem custou muito dinheiro, e não tenho esperança de qualquer remuneração aqui. O destino não me é favorável em Bonn. Espero que me perdoe por lhe tomar tanto tempo com minha conversa, mas ela foi muito necessária para o propósito de meu pedido de desculpas. E eu lhe imploro que não me recuse de agora em diante sua prezada amizade. Não existe nada que eu queira tanto quanto merecê-la, mesmo que num grau menor.

Com o maior respeito, permaneço seu obediente servo e amigo.
L. v. Beethoven, organista da corte do eleitor de Colônia.[1]

Aparentemente sobre uma dívida que não havia quitado, a carta é uma expressão de dor e de perda.[2] A morte da mãe, no meio de julho, o alcoolismo crônico do pai, assim como sua irremediável abdicação das responsabilidades domésticas, tinham tornado Beethoven virtualmente órfão aos 16 anos. Essas duas dores psíquicas, uma delas contínua, a outra, repentina e inesperada, lhe infligiram um sofrimento que reverberou ao longo da vida. Fez dele, o filho mais velho, o pai substituto, responsável pelo bem-estar de três irmãos mais moços: Caspar Anton Carl, então com 13 anos, Nikolaus Johann, de 11 anos, e uma irmãzinha, Maria Margaretha, de 1 ano e meio, que morreu dois meses depois de causas desconhecidas. O lar ficou assim desprovido da orientação e proteção da mãe, o centro da família, e sem uma irmãzinha.

A família de Beethoven já havia sofrido a perda de crianças. Sua mãe, Maria Magdalena Keverich Leym, havia perdido um bebê em 1764, um ano antes da morte de seu primeiro marido, Johann Leym. Depois de



Carta de Beethoven a Joseph Wilhelm von Schaden, em 15 de setembro de 1787, na qual explica seu débito pendente e o luto pela morte da mãe, ocorrida meses antes; é a primeira correspondência pessoal de Beethoven que foi preservada (Beethoven-Haus, Bonn).

se casar com Johann van Beethoven, em janeiro de 1767, ela teve sete filhos ao longo de dezessete anos, dos quais Ludwig van Beethoven foi o segundo. O primeiro, um menino que recebeu o nome de Ludwig Maria, nasceu em abril de 1769 e morreu em menos de uma semana. Depois do nascimento de Ludwig, em dezembro de 1770, Maria Magdalena teve

mais dois filhos, que sobreviveram até a maturidade, Caspar Anton Carl, nascido em 1774, e Nikolaus Johann, nascido em 1776. Mas os últimos três filhos morreram ainda crianças: Anna Maria Franziska, nascida em fevereiro de 1779 e morta quatro dias depois; Franz Georg, nascido em janeiro de 1781 e falecido em agosto de 1783; e Maria Margaretha, nascida em maio de 1786 e morta em 26 de novembro de 1787. Portanto, quando a menina Maria Margaretha morreu, a família havia passado pela perda dolorosa de quatro filhos, além da morte da mãe, Maria Magdalena.

Assim, desde muito jovem Beethoven viveu numa casa sem mulheres, como viveria toda a vida, apesar do desejo de encontrar o amor numa companhia feminina. Essa situação tornava-se ainda mais amarga porque a mãe tinha sido, como ele mesmo dizia, não somente a provedora de amparo e de afeição, mas sua melhor amiga. A crise familiar e sua luta para assumir a responsabilidade pelos irmãos foram o prenúncio do que seriam as relações posteriores de Beethoven com a família: seus irmãos, suas cunhadas e, muito mais tarde, seu sobrinho, Karl. No final da vida, a complicação dessas relações evoluiu a ponto de se transformar numa interferência obsessiva.

Mas naquele momento, no auge da crise, constrangido por não ter ainda escrito a von Schaden, ele transmite a notícia da morte da mãe, mas também enfatiza repetidamente a precariedade de sua saúde e a mórbida depressão dela decorrente, segundo ele. Indo muito além do que seria esperado numa carta de desculpas a um benfeitor, ele fala sobre doença, ansiedade e depressão. Medo de uma doença mortal e de uma morte prematura, abandono emocional decorrente da perda da mãe e do amor que ela lhe dedicava, vergonha por causa da dívida não quitada, tudo isso está contido nessa carta altamente pessoal. Suas persistentes referências à saúde precária fazem parte de uma litania de queixas semelhantes sobre doenças, que se repetem constantemente em suas cartas ao longo da vida, e precisamos lembrar que, em 1787, ele ainda não tinha qualquer sinal da surdez que o acometeria dez ou onze anos mais tarde. Portanto, na época da morte da mãe, muito antes da surdez, que só veio a aparecer entre 1797 e 1802, instalava-se uma doença física e emocional que iria comprometer sua percepção de saúde e integridade física e gerar um sentimento de inadequação em relação ao mundo. Esses sentimentos

se intensificariam mais tarde, quando ele disfarçava sua morbidez com uma postura irascível de artista orgulhoso, intransigente, forçado a lutar contra um mundo que não o compreendia.

Significativamente, na carta ele sequer menciona o pai, Johann van Beethoven, nem se refere à sua perda e ao seu luto. Todos os que participavam da vida musical em Bonn sabiam que Johann, tenor e violinista na capela da corte de Bonn, era um alcoólatra medíocre, cuja ambição pelo sucesso do filho não conseguia disfarçar seu fracasso como pai, como provedor da família e como músico profissional.

Exatamente como expressava o jovem Beethoven, "o destino não me é favorável em Bonn". Embora fosse, como pianista e compositor, o mais bem-dotado entre todos os músicos experientes que a capela da corte de Bonn até então conhecera, já anunciado como um "segundo Mozart", que parecia desfrutar da aprovação benevolente do eleitor*, Beethoven sabia que, para embarcar na grande carreira para a qual estava se preparando, teria de deixar a Bonn provinciana por Viena ou por outra capital européia. Na época dessa carta, ele já estava começando a compor algumas obras promissoras, especialmente seus três quartetos com piano de 1785. É muito provável que ele tenha levado esses quartetos e outras obras de juventude para mostrar a Mozart em Viena, onde talvez tenha tido a oportunidade de tocar para o grande músico e mostrar-lhe seu talento de improvisação ao teclado. Com toda a razão, Beethoven considerava Mozart seu primeiro deus musical, e sua maior ambição era iniciar a carreira como seu aluno. Entretanto, só em novembro de 1792 pôde deixar Bonn e partir para Viena. Dessa forma, a oportunidade se perdeu, pois Mozart morreu dez meses antes, deixando a formação adicional de Beethoven "nas mãos de Haydn", como disse seu amigo, o conde Waldstein, numa mensagem de despedida.

Pensando novamente naqueles meses de crise em 1787, é impressionante que um jovem de 16 anos descreva suas aflições emocionais e físicas de maneira tão aberta, e com uma tal interligação de alusões ao corpo e à mente. Com certeza, o luto pela mãe, exatamente quando o cuidado constante que ela dispensava a ele e aos irmãos teria facilitado o caminho

* Príncipe ou bispo que participava da eleição do imperador, na Alemanha. [N.E.]

para a independência, consumiu suas energias nos anos seguintes. Os problemas familiares geraram um choque entre as necessidades de sua carreira musical e as exigências práticas da vida da família e criaram conflitos emocionais que permaneceriam insolúveis até os últimos anos de sua vida. Para administrar a família em Bonn, ele teve o apoio de alguns amigos, em especial da família von Breuning, que muito o ajudou naquele período e à qual ele seria sempre grato. Como pianista, continuou a fazer progressos, mas pode ter perdido algum ímpeto em seu desenvolvimento como compositor – só poderíamos saber disso com certeza se a cronologia de suas primeiras obras fosse estabelecida fidedignamente. Ainda assim, por volta de 1790, expandindo seus esforços além da música para piano e das canções, ele escreveu uma obra poderosa para coro e orquestra, sua *Cantata sobre a morte do imperador José II*. A obra chamou a atenção de Haydn, que era naquele momento, mesmo quando Mozart ainda estava vivo, a figura mais importante da música européia, e dentro de dois anos ele estava pronto para sua mudança permanente para Viena.

1812: Carta a uma criança

Em 1812, Beethoven, então com 41 anos, havia realizado suas primeiras aspirações. Aceitara o fardo da história e assumira o lugar de sucessor de Mozart e Haydn como o mais aclamado compositor de música instrumental da Europa, e, em vinte anos, transformara a linguagem musical do seu tempo. Ele já tinha composto todas as suas sinfonias, exceto a *Nona*; todos os concertos; as sonatas para piano até a *Sonata para piano,* Opus 81a, *Lebewohl*; a música de câmara para piano até o *Trio Arquiduque*; os quartetos de cordas até o *Quarteto em Fá menor,* Opus *95*; sua ópera mais importante, *Leonore* (mais tarde *Fidélio*) em suas primeiras versões de 1805-1806; várias obras de música sacra e um substancial número de canções.

Naquele ano, 1812, estava emergindo talvez a fase mais problemática de sua vida depois da crise de 1802, que havia gerado o *Testamento*

Heiligenstadt, a primeira revelação interior do trauma psicológico causado pelo recrudescimento de sua surdez, e sua determinação de superá-la e perseverar. Nos dias 6 e 7 de julho de 1812, enquanto estava num *spa* em Teplitz, escreveu uma carta angustiada a uma mulher sem nome, que foi batizada pela história como a "Amada Imortal". No momento, entretanto, vamos voltar a outra carta que Beethoven escreveu imediatamente depois, no dia 17 de julho de 1812, para a "Senhorita Emilie M. em H." (Hamburgo, possivelmente). A jovem Emilie M., aparentemente uma menina de 8 ou 10 anos que tocava piano, havia bordado uma capa de livro que enviara a Beethoven com palavras de admiração.[3] Embora não a conhecesse, Beethoven lhe enviou esta resposta:

> *Minha querida e gentil Emilie, querida amiga!*
>
> *Minha resposta à sua carta vai chegar atrasada. Uma grande quantidade de trabalho e uma enfermidade persistente podem me desculpar. O fato de que estou aqui para recuperar minha saúde comprova a verdade de minhas desculpas. Não roube a Haendel, Haydn e Mozart os seus lauréis. Eles os merecem, mas eu ainda não mereço nenhum.*
> *A capa de livro que bordou será guardada como um tesouro, junto com outras provas de consideração que muitas pessoas me dispensaram, mas que ainda estou longe de merecer.*
> *Persevere, não apenas pratique sua arte, mas se esforce também para compreender seu significado interior; merece o esforço. Porque apenas a arte e a ciência podem elevar os homens ao nível dos deuses. Se algum dia, minha querida Emilie, tiver o desejo de possuir qualquer coisa, não hesite em me escrever. O verdadeiro artista não tem orgulho. Ele vê, infelizmente, que a arte não tem limites. Ele tem uma vaga percepção de quão longe ainda está de seu objetivo; e, embora outros possam talvez admirá-lo, ele lamenta ainda não ter chegado ao ponto, caminho que seu melhor talento apenas ilumina como um sol distante. Eu preferiria visitá-la, e à sua família, que visitar muitas pessoas ricas que traem a si mesmas com a pobreza do íntimo do seu ser. Se algum dia for a H., visitarei você e sua família. Não conheço maior privilégio do que ser incluído*

entre as melhores criaturas de seus semelhantes. Onde eu as encontro, aí também encontro o meu lar.
Se quiser me escrever, querida Emilie, mande sua correspondência diretamente para Teplitz, onde permanecerei por mais quatro semanas. Ou mande-a para Viena. Realmente não importa. Pense em mim como um amigo, seu e de sua família.

Ludwig van Beethoven

Nenhuma outra carta de Beethoven, para qualquer outra pessoa, é mais generosa, mais pungente e mais discreta. Seu tom é o de um professor benevolente, mas também intensamente pessoal. Mais uma vez, ele se desculpa pela demora em responder e menciona sua saúde, agora para uma criança, como se pedindo simpatia pela persistente precariedade do seu bem-estar físico. Diante da comparação aparentemente lisonjeira feita por Emilie entre ele e Haendel, Haydn e Mozart, Beethoven oferece uma correção gentil e modestamente sugere que ainda não merece a admiração generalizada que recebe de todos. Esse toque de humildade ecoa uma declaração muito anterior, numa carta de 1797 à cantora Christine Gerhardi, na qual afirma que "é um sentimento peculiar ver-se elogiado e, ao mesmo tempo, perceber a própria inferioridade, como eu percebo. Sempre encaro tais ocasiões como uma advertência para me esforçar mais na direção do objetivo inacessível que a arte e a natureza nos impuseram". E também se relaciona a um trecho da carta à "Amada Imortal", na qual Beethoven fala, emocionado, de ser "perseguido pela bondade das pessoas", de não merecer o sentimento de "humildade do homem para o homem".[4] A carta para Emilie – e precisamos lembrar que ele estava escrevendo para uma menina a quem não conhecia – fala dessa aparente incerteza sobre seu verdadeiro lugar na história, da consciência de seu potencial de crescimento e da dúvida sobre sua qualidade como homem e como artista. E dá um indício de sua luta para olhar mais profundamente dentro de si e se desviar de tudo que pudesse obstruir seu progresso artístico. Escrevendo dias depois de sua carta apaixonada à "Amada Imortal", ele parece consciente do preço que já pagou, e

que continuará a pagar, por renunciar a uma companhia feminina e ao amor, enquanto direciona todas as suas energias emocionais para o trabalho e a carreira. O sermão artístico que faz a Emilie, de uma maneira tão bondosa, encerra uma convicção, quando lhe diz para não somente praticar o piano, mas para se devotar à compreensão do significado interior da sua arte, "porque somente a arte e a ciência podem elevar os homens ao nível dos deuses". Pensamos em Prometeu, em Kant, nos filósofos do iluminismo, nas *Cartas sobre a educação estética do homem* de Schiller, e em Beethoven como portador da crença no potencial do desenvolvimento humano e na exploração do espectro mais amplo das capacidades humanas.

Oito anos mais tarde, em 1820, Beethoven anotou uma citação de Kant que coroa de significado toda a sua vida e seu trabalho: "a lei moral dentro de nós e o céu estrelado sobre nós". Essa frase resume a imagem que as gerações posteriores fizeram de Beethoven: a do artista solitário que aceita seu destino e confronta o eterno, tanto em sua perspectiva externa quanto em sua música. O que melhor explica o artista emerge do idealismo kantiano que dominava o pensamento alemão da época.[5] A opinião de Kant sobre o conhecimento humano pressupõe uma clara distinção entre a realidade objetiva, o mundo dos *phenomena* que vivenciamos, e o mundo desconhecido do *noumena*, das coisas como existem "em si mesmas", que sublinha o efêmero mundo das aparências. Como agentes morais, somos governados pelo que é eterno, somos "sujeitos ativos moralmente livres e independentes da ordem causal da natureza".[6] Ao retratar uma conexão entre o firmamento e a moralidade humana, esse epigrama kantiano resume o sentimento de Beethoven sobre sua tarefa artística, que leva o artista – materialista, frágil e vulnerável, mas possuído de um propósito moral – a lutar por meio da arte para alcançar o mundo transcendental da ordem mais elevada das coisas, caracterizado na imaginação como o reino de Deus, mas materialmente visível para toda a humanidade como o céu estrelado. Essa imagem aparece como um desejo coletivo na *Ode à alegria*, de Schiller:

Ihr stürzt nieder, millonen?	Vocês se prostram, milhões de vocês?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	Você sente o Criador, mundo?
Such ihn überm Sternenzelt,	Procure-o além do dossel de estrelas,
Über Sternen muss er wohnen.	Ele certamente reside além das estrelas.

Que, em 1812, Beethoven havia chegado ao fim de uma fase longa e profundamente importante da sua carreira, e que tinha se estabilizado no limiar de um novo caminho, está claro para nós, como também devia estar claro para ele, quando diz a Emilie que "a arte não tem limites; ele – o artista – tem uma vaga percepção de quão longe ainda está de seu objetivo". O sentimento de Beethoven diante da contradição entre o artista e os valores comuns emerge da comparação que faz entre Emilie e sua família, claramente pessoas burguesas, e as classes abastadas, que "traem a si mesmas com a pobreza do íntimo do seu ser". Escrevendo de Teplitz, um *spa* freqüentado pela realeza e pela aristocracia, ele estava cercado de ricos aristocratas, cujo comportamento revelava a falta de rumo de suas vidas. Diz-se que foi nessa ocasião e nesse lugar que Goethe saudou a passagem de uma carruagem real, enquanto Beethoven beligerantemente lhe dava as costas, afastando-se da cena.[7] Também não podemos nos esquecer do que Beethoven supostamente escreveu, em 1806, ao príncipe Karl Lichnowsky, um de seus admiradores e patronos mais confiáveis: "Príncipe, és o que és graças a um acaso de nascimento; o que sou, eu o sou graças a mim mesmo. Têm existido e existirão milhares de príncipes; existe somente um único Beethoven".[8]

1826: A velha criança

No dia 7 de dezembro de 1826, quatro meses antes de sua morte, perturbado pela doença e por um presságio, Beethoven escreveu a seu velho amigo, o médico Franz Gerhard Wegeler, em Coblenz, cidade à beira do Reno. Wegeler era um companheiro de infância de Bonn, a quem Beethoven não encontrava havia trinta anos.[9] A carta fala eloqüen-

temente dos sentimentos que despertam nele as lembranças de sua amizade de infância. "Lembro do amor que você sempre demonstrou por mim, por exemplo, quando cuidou para que meu quarto fosse pintado de branco, e assim me fez uma agradável surpresa".[10]

> *Se nos distanciamos, isso se deve à natureza de nossas vidas. Cada um de nós tinha de buscar seu objetivo e procurar atingi-lo. Ainda assim, os inabaláveis fundamentos do que é bom sempre nos manteve fortemente ligados. [...] Meu adorado amigo! [...] Preciso dizer vigorosamente a você que tenho sido dominado pela emoção da lembrança das coisas do passado, e que muitas lágrimas foram derramadas enquanto esta carta estava sendo escrita.*

Essa mensagem revela a visão nostálgica que o compositor, já idoso e doente, tem de seus primeiros anos em Bonn, e suas lembranças dos velhos amigos – não somente Wegeler, sem dúvida, mas também outros próximos a ele. Entre eles estava Helene von Breuning, mais tarde sogra de Wegeler, que recebera o jovem Beethoven em sua casa e no seu círculo de amigos, e que o orientara no final dos seus difíceis anos de adolescente. Outra companheira era a filha de Helene, Eleonore von Breuning, exatamente da sua idade, a quem Beethoven dedicou uma série de variações musicais juvenis e a quem chamou de "minha amiga mais querida" numa carta de 1793.[11]

Agora, em 1826, terminando seu último quarteto completo para cordas, o Opus 135, Beethoven estava sentindo o peso de uma vida inteira, e a premonição de que aquela doença seria a última. "Ainda tenho esperança de compor umas poucas obras mais extensas, e depois, como uma velha criança [*ein altes Kind*], terminar meus dias na terra entre pessoas bondosas". Beethoven buscava consolo nas lembranças da infância. Ele suprimiu, ou evitou mencionar, os muitos aspectos dolorosos dos anos de juventude, sobretudo a morte da mãe, sua raiva contra o pai alcoólatra e o fato de ter sido obrigado a se tornar o chefe da família antes de completar 20 anos. Menos de três meses antes, vivera o trauma da tentativa fracassada de suicídio do seu sobrinho Karl. Essa crise pôs fim a anos

de luta para transformar Karl, a maior ligação afetiva do final de sua vida, num verdadeiro filho; assim, mais uma vez, ele não conseguia encontrar estabilidade e aconchego numa relação familiar.[12]

Mas nenhum sinal desses problemas aparece na carta de Beethoven a seu velho amigo. Em vez disso, naqueles últimos meses, as lembranças do passado sugerem uma volta espiritual ao lugar de nascimento, uma tardia visão retrospectiva que pudesse unir juventude e velhice e lhe permitisse olhar para trás, para as avassaladoras crises emocionais e os transtornos que sofrera ao longo da sua vida. Ao mesmo tempo em que refletia sobre suas persistentes enfermidades, o abandono do pai, as doenças de juventude, a melancolia, até a surdez, as doenças da velhice e o isolamento, ele também sabia que havia perseverado e, acima e apesar de tudo, criado um trabalho artístico de importância monumental, e que era reconhecido como um grande artista.

A oração fúnebre do dramaturgo Franz Grillparzer, de 1827, é repleta de referências ao caráter dividido da *persona* visível de Beethoven, à sua alienação social em contraste com o amplo alcance humano da sua música e a todas as claras implicações do seu amor pela humanidade na sua música. Grillparzer tinha apenas 36 anos quando escreveu essa oração, e por isso não surpreende que tenha ressaltado os aspectos dolorosos da existência de Beethoven, declarando, na retórica floreada da época:

> *Os espinhos da vida o feriram profundamente, e, como um náufrago que se agarra à praia, ele procurou refúgio nos vossos braços, ó gloriosa irmã e companheira da Bondade e da Verdade, vós, que confortais os corações feridos, Arte celestial!* [13]

Grillparzer menciona as aflições de Beethoven, sua aparente misantropia e sua solidão, precisamente para contrapô-las a seu papel de "herdeiro e engrandecedor" da fama de Haendel, Bach, Haydn e Mozart, e a seu lugar entre os "imortais". A oração fúnebre estabelece a narrativa básica da literatura posterior sobre Beethoven, que sempre ressaltou sua surdez, seus prolongados sofrimentos físicos e sua difusa angústia psicológica. Mas

para equilibrar a ênfase biográfica, inevitável em suas limitações, é pelo menos igualmente importante ressaltar que ele teve forças para, com perseverança, suportá-las e superá-las para seguir a luz do que ele mesmo descreveu para a pequena Emilie como o seu "melhor talento".

Pensando sobre suas obras, como ele mesmo o fez mais de uma vez, contemplando a idéia de uma edição completa, Beethoven também deve ter percebido as conexões paralelas entre a juventude e a velhice no seu desenvolvimento artístico, apesar da distância e da vasta e sólida ampliação de sua linguagem musical ao longo dos anos. Tais conexões entre as primeiras e as últimas obras raramente são consideradas, mesmo por aqueles que as conhecem intimamente, devido às profundas mudanças dos procedimentos de composição, que originaram a definição dos famosos "três períodos". Essa divisão tripartite de sua obra se tornou uma constante nas biografias de Beethoven e, mais tarde, um paradigma para compreender seu desenvolvimento.[14] Essa divisão tende a mascarar as conexões entre obras de diferentes períodos, que no entanto existem.

Uma vez, um crítico inteligente comparou o crescimento artístico de Beethoven a uma grande coluna parecida com uma árvore, composta de uma "massa basal à qual se sobrepõe outra, cúbica, mais ampla e mais alta, encimada por outra ainda maior em comprimento, profundidade e altura. As três formas homogêneas, mas distintas, são as três partes nas quais sua prodigiosa obra se divide".[15]

Embora possamos traçar mudanças de longo alcance na música de Beethoven, podemos também perceber os vestígios dessa coluna por meio da folhagem cerrada do seu desenvolvimento artístico. Seu propósito era claro desde o começo. Em cada período, mesmo no início, Beethoven foi um artista original, corajoso e de amplos horizontes, não simplesmente um precoce e bem-dotado imitador de Mozart e de Haydn, que mais tarde encontrou um caminho vigorosamente independente para a sua própria grandeza. Por maiores que sejam as diferenças entre as primeiras e as últimas composições, ele sempre encontrou maneiras de retornar às suas fases iniciais e às obras dos seus predecessores – em sua última fase, a Bach e Haendel, principalmente – para mapear seu caminho para a fase seguinte, representada por novos e exigentes projetos de composição.

Essa união de tendências antigas para seguir adiante é visível em muitos aspectos do seu processo criativo, e a encontramos documentada nos seus cadernos de rascunhos musicais, nos quais idéias iniciais de composição freqüentemente parecem regressões a fases historicamente anteriores, que são então elaboradas, refinadas, modernizadas e revestidas de perfis fortemente individuais. Quando ele consegue encontrar a maneira certa de usá-las, essas primeiras versões de idéias musicais são esculpidas em formas bastante claras para serem ampliadas musicalmente, e bastante fortes para agüentarem o peso e a pressão de composições bem desenvolvidas. Revendo sua formação inicial, a primeira fase de sua maturidade e as influências da vida musical contemporânea, temos que estabelecer um equilíbrio entre as fortes influências externas, sobretudo as de Mozart e de Haydn, e a força interior e autocrítica que o movia na direção da originalidade, que caracteriza seu desenvolvimento juvenil e todas as fases posteriores de sua vida.

Vida e obra

Outra questão crítica permanece. Com Beethoven, como com todo grande artista, é difícil delinear conexões imediatas entre a "vida" e a "obra". A dificuldade pode ser ainda maior para compositores do que para escritores ou pintores, em especial para um compositor como Beethoven, cuja música foi predominantemente instrumental, porque o "tema" de muitas obras instrumentais é virtualmente sinônimo de suas estruturas formais e de seu conteúdo emocional. É claro que podemos estudar as dinâmicas formais de suas composições e analisar suas características genéricas e estilísticas, mas dar significados precisos a peças instrumentais, por mais que estejamos motivados pela necessidade intelectual de fazê-lo, é uma tarefa impalpável e ardilosa. Como Schopenhauer definiu, a música, entre todas as artes – e ele se referia particularmente à música instrumental –, articula mais diretamente o *noumenal*, a essência interior das coisas, que o *phenomenal*, o mundo dos fenômenos.[16] Num trecho extraordinário, Schopenhauer, cujo sentimento pela experiência musical ultrapassava

o de qualquer outro filósofo do século XIX, argumenta que a música tem uma capacidade de transmitir experiência bem maior do que Leibnitz havia imaginado, ou seja, que a música "é um exercício oculto de contar números, no qual a mente não sabe que está contando".[17] Schopenhauer discorda: Se a música "nada mais fosse, a satisfação que proporciona é semelhante à que sentimos inevitavelmente quando uma soma aritmética sai perfeita, e não poderia ser aquele profundo prazer com o qual vemos os mais profundos recessos da nossa natureza encontrar expressão. [...] Precisamos atribuir à música um significado mais sério e mais profundo, referente à mais íntima existência do mundo e do nosso próprio ser". E imediatamente depois: "O compositor revela a mais íntima existência do mundo e expressa a mais profunda sabedoria numa linguagem que sua faculdade racional não compreende". E depois Schopenhauer toca no ponto crucial para o biógrafo do artista: "Conseqüentemente, no compositor, mais do que em qualquer outro artista, o homem é inteiramente independente e distinto do artista".[18] Ainda, no capítulo "Sobre a metafísica da música", ele afirma que a música, "a mais poderosa de todas as artes [...] alcança seus fins unicamente com seus próprios recursos". E escolhe como resumo da música instrumental "uma sinfonia de Beethoven", na qual "todas as paixões e emoções humanas falam: [...] alegria, dor, amor, ódio, terror, esperança, e assim por diante, em incontáveis sombras, mas todas apenas no abstrato e sem qualquer particularização; é mera forma sem matéria".[19]

Um número razoável de obras de Beethoven – maior do que a maioria de nós percebe – tem textos ou associações programáticas que indicam determinadas qualidades estéticas, e há evidências de que Beethoven pretendia não apenas transmitir tais qualidades num sentido geral, mas ressaltar traços específicos do caráter de obras isoladas. Especialmente nos seus últimos trabalhos ele desenvolveu uma linguagem musical na música instrumental que às vezes imita a eloqüência da retórica humana e, mesmo, em alguns casos, se aproxima dela – por exemplo, os recitativos instrumentais parecidos com a fala no final da *Nona sinfonia*. Além disso, certas características de sua vida, como as persistentes enfermidades e a depressão, estão refletidas, num certo grau, em suas primeiras

obras, como "*La Malinconia*", título do trecho final do seu *Quarteto para cordas nº 6,* Opus 18, e ainda mais explicitamente numa de suas últimas obras, a "Canção sagrada de agradecimento à divindade, por um convalescente, no modo lídio", o famoso movimento lento do *Quarteto,* Opus 132. Mas, embora gerações de críticos tenham procurado descobrir analogias literárias e descrever por meio da linguagem o poder gestual e a sutileza psicológica da sua música, o que freqüentemente parece estar além da descrição, tal significado, para muitas de suas mais importantes obras instrumentais, é intraduzível em palavras. Além disso, quando se tenta associar obras específicas a um pano de fundo biográfico, freqüentemente não se pode dizer, salvo conexões ocasionais, que circunstâncias de sua vida exterior podem ter provocado uma composição específica num determinado momento.

Num sentido mais amplo, qual é, então, a relação da vida com a obra? A questão provocou inúmeras respostas, mas as mais autorizadas têm sido negativas. Uma opinião extremada, proferida pelo escritor e crítico Donald Francis Tovey, foi formulada assim: "Estudar a vida dos grandes artistas é freqüentemente um obstáculo que acaba resultando positivo para a compreensão de suas obras, porque em geral é o estudo daquilo que eles não conseguiram dominar, e por isso prejudica de modo insidioso sua autoridade nas coisas que eles dominaram".[20] Outro escritor, Carl Dahlhaus, abre seu livro interpretativo sobre Beethoven com um capítulo – "Vida e obra" – que dificilmente poderia ser mais cético sobre a relevância de "uma narrativa biográfica que corre paralela à interpretação da obra, sem fazer nela qualquer intervenção importante".[21]

As razões para o pessimismo são bastante claras. O que chamamos de "vida" de um artista, em todas as suas ramificações, é mais ou menos o que sobrou da imersão do artista nos seus projetos de trabalho, presentes e futuros, que preenchem sua consciência e obrigam sua vida diária a obedecer padrões de concentração e de sacrifício, muito acima das rotinas das outras pessoas. O fato de a maioria das pessoas ter uma percepção intuitiva dessa pressão é precisamente a causa do interesse por biografias de artistas; elas formam uma ponte pela qual podemos perceber em quais aspectos os artistas são como todas as outras pessoas e em quais eles nos

parecem arredios e distantes, movidos por necessidades que gostaríamos de compreender. Dessa maneira, a "vida" relevante para propósitos biográficos é feita apenas de pequenas partes dos acontecimentos e dos encontros que compõem o calendário do artista. Muito do que sobra refere-se a partes da vida destinadas a produzir e a disseminar as obras dos artistas. Por causa dessas partes, faremos melhor se falarmos de "carreira" no lugar de "vida". Ao mesmo tempo, percebemos que um elemento do caráter íntimo sempre fundamenta o empreendimento artístico, conferindo-lhe seu poder permanente, enquanto o artista, como indivíduo, enfrenta as vicissitudes da vida e da carreira. Em Beethoven, sentimos que uma força interior granítica o sustentou ao longo de todos os problemas físicos e psíquicos.

Nossa consciência dessa separação entre vida exterior e vida interior é reforçada pelo testemunho de artistas que vivenciam um profundo sentimento de divisão psicológica, como se fossem duas pessoas, e não apenas uma. Esse sentimento chega até nós por meio de muitos relatos. O poeta e escritor Marge Piercy assim o descreveu:

> *Quando estou escrevendo um poema, ele se torna minério liquefeito. Ele se torna um "não eu". E o ser que nele trabalha não é a minha pessoa normal, de todos os dias. Esse ser não tem sexo, nem vergonha, nem ambição, nenhum relacionamento. Ele come o silêncio como se fosse pão. Não posso permanecer nesse lugar excitante por muito tempo, mas, quando estou nele, nada mais existe. Toda a preciosidade e todo o entulho da vida comum se dissolvem, mesmo quando são matéria do poema. É tão remoto como se eu fosse um arqueólogo trabalhando num sambaqui de uma antiga cidade de quatro mil anos.*[22]

Para Beethoven, a necessidade criativa dominou todo o resto. Determinou inteiramente sua vida exterior, interferiu constantemente nela e a tornou perpetuamente errática, como acontece com a maioria dos artistas do seu nível. Quando escrevia suas composições musicais num manuscrito claro, sua atenção aos detalhes e nuances da notação é impressionante em sua precisão e esmero, um verdadeiro espelho das

propriedades estruturais e gestuais da própria música. Mas, quando escrevia cartas, sua caligrafia era um garrancho que quase ninguém conseguia ler.[23] Seu envolvimento artístico era tão intenso que tendia a reduzir tudo o mais a uma luta por equilíbrio, no qual a pressão do trabalho quase podia secar a vida, "como qualquer órgão do qual eles não mais precisassem", como disse Rilke sobre Tolstói e Rodin.[24]

Como o sentimento de separação se intensifica em tempos de crise, os biógrafos quase sempre se surpreendem quando descobrem que, durante períodos de desespero e quase de colapso, os artistas podem usar seus dons para criar obras que não parecem carregar qualquer traço de suas aflições momentâneas – um exemplo famoso é o fato de Beethoven ter terminado a *Segunda sinfonia* na época do *Testamento Heiligenstadt*. Aqui nos deparamos com um problema que nos desafia a encontrar vias de conexão entre os fatos biográficos e a obra artística, e a interpretá-las, se as encontrarmos. Acreditamos piamente que existem conexões, mas elas são labirínticas, estão enterradas abaixo da superfície e raramente visíveis, exceto como sinais encontrados em observações rúnicas, cartas, diários ou no raro testemunho de contemporâneos. Essa condição é definitiva, especialmente para Beethoven, que não era dado a revelar seus propósitos ou a definir suas obras. Sua imaginação criativa irrompia tão instintivamente na improvisação ao teclado e na notação musical que não surpreende que ele não quisesse, ou não pudesse, oferecer qualquer definição verbal do que fazia. Todavia, a lógica de seus objetivos musicais é em parte revelada nos milhares de páginas de notações musicais que ele produziu e, num grau menor, nas observações sobre a arte em cartas e em seu *Tagebuch*, seu diário.

Mas, apesar de todos esses problemas, a teoria de uma absoluta separação entre vida e obra não se sustenta. As obras não se materializam do nada. São criadas por indivíduos que transmitem propósitos criativos específicos; não são fruto de processos abstratos ou de algoritmos. Podemos reconhecer que elementos profundamente enraizados na personalidade de indivíduos criativos, em seus pontos de vista, sua maneira de falar, de interagir com as pessoas e de lidar com o mundo encontram ressonância em muitas das obras dos artistas. Tais elementos se combinam

para dar forma ao que um escritor chama de o "caráter criativo" do artista, o ser interior que imprime nas obras uma marca pessoal indelével, que de alguma maneira parece inconfundível, mesmo quando não conseguimos defini-la detalhadamente.[25] Essa idéia se aproxima do que Flaubert queria dizer quando escreveu: "Na sua obra, o autor deveria ser como Deus no universo; sempre presente, mas em nenhum lugar visível".[26]

Os cadernos de anotações e rascunhos que Beethoven usou ao longo da vida oferecem ricas evidências de seu caráter criativo, em virtude do seu conteúdo e da sua preservação. Eles também nos oferecem uma espécie de diário artístico em muitos volumes, que cobrem desde o começo até o final de sua vida, em 1827, e que contêm uma infinidade de suas obras, menores e maiores. Depois de usar folhas soltas para as notações musicais, Beethoven passou a usar regularmente cadernos pautados em 1798, época em que começou a trabalhar no primeiro de seus quartetos para cordas. Daí em diante, organizou sua rotina criativa de tal maneira que a qualquer momento podia fazer uso de seu caderno, feito de páginas de pauta musical encadernadas, ou costuradas, nas quais planejava e elaborava a forma e o conteúdo detalhado de uma determinada composição, qualquer que fosse seu tamanho ou importância. Ele também usava folhas soltas tiradas de seus cadernos, e depois de 1814 carregava consigo pequenos cadernos musicais, em formato de bolso, para usar quando estava fora de casa, ao sabor da inspiração. Como um contemporâneo mencionou, referindo-se a Joana D'Arc, "sem o meu estandarte, não ouso vir".[27] Mas o volume das notações musicais, de ambos os tipos, continuou a crescer. O fato de ele ter conservado seus cadernos musicais durante tantos anos com cuidado maior do que aquele com que guardou suas partituras autógrafas definitivas sugere que ele estava mantendo, efetivamente, um registro de seu desenvolvimento. Ele protegeu o acervo de seus preciosos cadernos musicais de qualquer perda ou avaria, apesar do caos de sua vida diária e da necessidade de transportá-los sempre que mudava de casa em Viena, o que aconteceu com certa freqüência.[28] Em vez de destruir as idéias preliminares de suas obras, ou de permitir que se dispersassem e se perdessem – como fizeram quase todos os seus antecessores, de Bach a Mozart –, Beethoven manteve intacta a

maior parte do material inicial de suas composições, o que lhe permitia, a qualquer momento, rever os detalhes de seu desenvolvimento, refletido não só nas obras terminadas, mas também no seu processo formativo.[29] Como um estudioso analisou, "muitas das pautas musicais, caseiras e desordenadas, que o acompanharam em sua longa jornada de Bonn a Viena, em 1792, ainda estavam ao seu alcance quando morreu".[30] O caos de sua vida diária é relatado por uma longa lista de visitantes e observadores. O barão de Trémont, que visitou Beethoven em 1809, escreveu mais tarde:

> *Imagine-se no lugar mais sujo, mais desorganizado e desarrumado possível – manchas de umidade cobrindo o teto; um velho piano de cauda, sobre o qual a poeira competia por um espaço entre peças de partituras musicais impressas e manuscritas; sob o piano – não estou exagerando – um penico vazio; ao lado do piano, uma pequena mesa de nogueira que virava constantemente com o peso colocado sobre ela; uma quantidade de penas incrustadas de tinta, perto das quais as proverbiais canetas das tavernas brilhariam; e depois, mais música.*[31]

O contraste entre a desordem cotidiana e a ordem artística, entre o completo descuido com os assuntos da vida diária e o zelo fanático em preservar o registro de sua história artística e os mínimos detalhes de seu trabalho, demonstra um paradoxo. Beethoven considerava suas obras a essência de sua vida; elas testemunham, não a vida que lhe foi imposta pelas necessidades de sobrevivência, mas as permanentes visões imaginativas com as quais ele esperava superar as contingências. Ele estava perfeitamente consciente, como escreveu ao príncipe Galitzin, em 1825, de que "infelizmente, somos arrastados de maneira excessivamente rude do meio sobrenatural da arte para o lado humano e mundano da vida".[32] Podemos esperar que a decifração e a publicação de seus cadernos de notação musical em todos os seus detalhes – um extenso projeto que, cento e cinqüenta anos depois das primeiras tentativas, ainda tem um longo caminho pela frente – permitam que os futuros leitores e ouvintes de música cheguem a uma melhor compreensão do caráter artístico de

Beethoven. Se seu "caráter criativo" foi descoberto em suas obras acabadas, afinal de contas, ele também pode ser encontrado, num certo grau, no processo que lhes deu vida, no esforço ininterrupto para produzir e aprimorar suas obras, materializado no vasto volume de notações, rascunhos, projetos e autógrafos revisados de suas obras. Minha principal preocupação neste livro é com o lado artístico da equação, que é o desenvolvimento de Beethoven, o artista, enquanto ao mesmo tempo tento dar uma visão geral equilibrada da vida de Beethoven, o homem.

Parte I

Os primeiros anos

1770-1792

Capítulo 1

Começos

Bonn como centro musical

Bonn, onde nasceu Beethoven, era e ainda é uma pequena cidade da Alemanha. Capital da Alemanha Ocidental do final da II Guerra Mundial, em 1945, até 2000, Bonn continua sendo o que sempre foi: uma cidade comercial pequena, próspera, na margem oeste do rio Reno, ao sul de Colônia. Não é um centro importante, que possa rivalizar com Colônia, Frankfurt ou Munique, nem tão desenvolvido quanto Mannheim, que foi sua rival cultural no passado. Um ar de provincianismo confortável sempre impregnou a vida civil, ainda mais depois que Berlim se tornou a capital da Alemanha reunificada. Beethoven, um histórico filho de Bonn, é até hoje a principal atração cultural da cidade.

Mas, durante séculos, a cidade teve uma importância política desproporcional ao seu tamanho, porque abrigava a residência dos arcebispos de Colônia.[1] O príncipe da Igreja que desfrutava essa posição era, por designação, um vassalo do ramo austríaco do Sacro Império Romano, ainda dominado pela dinastia Habsburgo, que tinha sua principal capital em Viena. Eleitor imperial, o arcebispo era um dos sete príncipes eclesiásticos originários do antigo império – mais um agrupamento de Estados do que uma unidade geográfica –, que se espalhava pela Europa central e exigia um compromisso de fidelidade de milhões ao imperador. A despeito de sua longa história, o papel do império no cenário político europeu havia sido virtualmente anulado muito antes do nascimento de Beethoven, em 1770, pela crescente dominação da Grã-Bretanha, da França e, acima de tudo, da Prússia sob os Hohenzollern, especialmente no reinado de Frederico, o Grande. Em 1770, o império ainda era governado pela idosa imperatriz Maria Teresa, mas, depois da morte do marido, Francisco I, em

1765, seu filho, José II, se tornou seu coadjutor. Assumindo o poder em 1780, José ganhou a reputação de um reformista iluminado, defensor de uma política anticlerical num regime que, astutamente, combinou o despotismo de Estado com reformas paternalistas destinadas a melhorar a educação e o bem-estar dos cidadãos.

Nenhuma dessas ambições era alimentada na Renânia pelo eleitor de Colônia durante os primeiros anos de vida de Beethoven. Entre 1761 e 1784, o eleitor era Maximilian Friedrich, membro da dinastia suábia de Königseck-Rothensfels, que há muitas gerações ocupava a reitoria da catedral de Colônia. Como um visitante inglês resumiu em 1780, Max Friedrich era "um homem fácil, de bom temperamento, indolente, amigável [...] muito alegre e afável [...] fácil e agradável, tendo passado toda a vida na companhia de senhoras que ele, segundo se dizia, apreciava mais do que seu breviário".[2] Como eleitor governante, delegava os assuntos de Estado a seu ministro de forte temperamento, Kaspar Anton von Beldersbusch, que administrava a corte com pulso firme no que se referia a gastos. Belderbusch deve ter sido também extraordinariamente competente em manobras políticas, porque se diz que não apenas compartilhou uma amante com o eleitor, como foi pai dos filhos da referida senhora.[3]

Os moradores de Bonn desse período tinham orgulho do fato de sua cidade ser capital provincial, e os visitantes ficavam impressionados com o imponente palácio do eleitor, localizado numa esplêndida propriedade nas colinas de Siebengebirge, do outro lado do Reno. Embora suas igrejas fossem veneráveis instituições católicas, a vida cultural era centralizada na corte do eleitor, cuja tradição musical datava do século XVII. Seus cantores e instrumentistas se ocupavam rotineiramente em produzir música para a igreja, para o teatro e, de acordo com os hábitos do período, para os concertos freqüentados pela aristocracia e pelos cidadãos locais. Umas poucas famílias abastadas cultivavam a música em casa, e algumas delas, sobretudo todos os von Breuning, tiveram um importante papel no início do desenvolvimento musical de Beethoven.

A ascensão de Bonn como baluarte musical deve ser vista à luz da competição regional. Sua principal rival musical era a corte de Mannheim, no Palatinado, sob muitos aspectos mais importante que Bonn durante a

O lugar onde Beethoven nasceu, em Bonn, agora um museu e sede da Beethoven-Haus (Beethoven-Haus, Bonn).

maior parte do século XVIII. Em Mannheim, a música, que havia despertado por volta de 1720 sob o eleitor palatino Carl Philip, ganhou mais importância na década de 1740, quando seu sucessor, Carl Theodor, contratou o compositor e violinista boêmio Johann Stamitz, que começou a trabalhar para elevar a qualidade da sua orquestra ao nível europeu. Quando o crítico e músico britânico Charles Burney visitou Mannheim em 1772, chamou sua orquestra de "um exército de generais". Ele poderia ter dito a mesma coisa sobre a companhia de ópera, sob a direção de Ignaz Holzbauer (que Mozart uma vez elogiou), que floresceu de 1750 a 1770, enquanto Bonn permanecia atrás.

Criado em Bonn, o jovem Beethoven deve ter sentido que a vida musical era um assunto familiar, porque os músicos da corte eram dirigidos por seu avô, que também se chamava Ludwig van Beethoven. O avô Ludwig não era conhecido como compositor, mas era considerado por seus contemporâneos um excelente cantor e pianista e, como *pater familias* das

forças musicais locais, uma figura respeitável. Numa passagem que poderia igualmente servir para o neto, Wegeler o descreve como um "homem baixo, musculoso, de olhos extremamente vívidos [...] muito respeitado como artista", impressão que é reforçada por seu retrato pintado ainda em vida.[4] Ele passou pela dor de ter que internar a mulher, Maria Josepha Poll, num sanatório, aparentemente porque ela era alcoólatra. Além disso, o velho Ludwig teve que lidar com a mesma tendência ao alcoolismo de seu único filho, Johann van Beethoven, que tinha certa competência como cantor da corte, mas levou aos tropeços uma tumultuada carreira de cantor e violinista, um elo fraco e triste entre pai e filho. Felizmente, Johann casou-se com uma esplêndida mulher, que até a morte manteve a família unida com afeição e imaginação. Essa mulher sofredora era Maria Magdalena Keverich Leym, filha de um cozinheiro da corte. Ela teve sete filhos, dos quais três sobreviveram até a maturidade, inclusive Ludwig, o segundo. Durante anos, o neto manteve o retrato do avô nas paredes das casas onde morou, mas raramente mencionava o pai.[5] Embora Johann tivesse recebido uma herança de certa importância do pai em 1773, em 1784 havia dilapidado a maior parte do que herdara, a ponto de ser descrito num relato da corte como um homem de "voz deteriorada" e "muito pobre".[6]

Sob o governo de Max Friedrich, Bonn tinha uma vida operística modesta, que se desenvolveria muito nas últimas décadas do século. Uma das companhias locais de ópera era dirigida por Andrea Lucchesi, competente compositor veneziano, que levou cantores italianos para Bonn, em 1771, e produziu várias de suas próprias óperas; na verdade, o pai e o avô de Beethoven cantaram pelo menos em uma delas. Quando o avô Ludwig morreu, em dezembro de 1773, o eleitor escolheu Lucchesi como seu sucessor, em vez de Johann van Beethoven, e concedeu-lhe o dobro do salário que pagava a Ludwig. Daí em diante, a carreira de Lucchesi cresceu, mas acabou desmoronando nas ondas das rivalidades locais. Seu principal rival era Christian Gottlob Neefe, um tipo muito diferente de músico, que se tornou o principal professor do jovem Beethoven. Ainda assim, Lucchesi conseguiu permanecer em Bonn até sua morte, em 1801, sobrevivendo à ocupação francesa que começou em 1794. Com Lucchesi

e Cajetan Mattioli, o mestre de concertos da corte, a cidade tinha dois sólidos músicos venezianos e, conseqüentemente, uma forte ligação com as tradições performáticas italianas, que contrabalançaram o aparecimento da ópera alemã em Bonn e a ênfase crescente na música instrumental.[7]

Entre 1781 e 1782, quando Beethoven estava fazendo 11 anos, foram ensaiadas cerca de dezesseis óperas na corte (ainda que nem todas tenham sido produzidas), de compositores tão diversos quanto Florian Gassman, André-Ernest-Modeste Grétry, Georg Benda, Holzbauer e Neefe. No ano seguinte, sem dúvida devido à admiração do coadjutor Max Franz por Mozart, a temporada lírica incluiu o novo e brilhante *Singspiel* do compositor, *O rapto do serralho* (*Die Entführung aus dem Serail*). O *Singspiel* – ópera vernacular com diálogos falados, enredos despretensiosos e simples canções alemães com apelo popular – estava em voga, e com *O rapto do serralho* Mozart efetivamente levou o gênero a um nível mais elevado. Como sua estréia tinha acabado de acontecer em Viena, em julho de 1782 – onde teve um estrondoso sucesso e dezesseis apresentações –, a produção em Bonn, tão imediatamente depois, mostra a ambição de Max Franz de fazer da cidade da Renânia uma pequena Viena, um distante reflexo provinciano da vida cultural da capital. A energia robusta e a sutileza de *O rapto do serralho*, muito além da capacidade e do alcance dos outros compositores de *Singspiel*, devem ter causado forte impressão no jovem Beethoven, para quem tocar e ouvir as óperas e outras obras de Mozart logo depois de terem sido compostas nunca deixou de ser importante.[8]

A reputação musical da corte de Bonn se devia principalmente à sua orquestra, cujo crescimento em qualidade, depois de 1778, coincidiu, provavelmente não por acidente, com o declínio de Mannheim.[9] Em 1783, a orquestra era grande para a pequena corte, com mais de vinte e sete músicos regulares, incluindo onze violinistas, três violistas, dois violoncelistas, dois contrabaixistas, dois flautistas, quatro clarinetistas, três fagotistas, mais trompetistas e percussionistas.

Mas ainda mais importantes que o tamanho da orquestra eram a qualidade e a experiência profissional de seus principais instrumentistas. O principal violinista era Franz Anton Ries, que, exceto por um curto período

em Viena, permaneceu fiel à Renânia e cidadão de Bonn. Nascido em 1755, um ano antes de Mozart, ele sobreviveu não somente a Beethoven, mas a seu próprio filho, Ferdinand Ries, que foi aluno de piano, copista, agente e biógrafo de Beethoven. Um registro de 1784 diz que Ries, o pai, era "excelente violinista, especialmente como solista, toca extremamente bem, e ainda é jovem".[10] Ainda mais revelador é um relato de Carl Ludwig Junker de 1791: "Ele lê música extraordinariamente bem à primeira vista, e rege da cadeira do violino". Além de ser um músico tão bom quanto Christian Cannabich, seu celebrado rival de Mannheim, "confere espírito e vivacidade com sua interpretação vigorosa e decisiva". Junker também relata que a preparação da orquestra em Bonn para uma ópera de Paisiello foi "como nenhuma outra a que eu tivesse assistido, mas muito eficaz", com Ries postado no meio, com as cordas de um lado e os sopros do outro. A partir de 1790, Ries teve a companhia de Andreas Romberg, outro violinista excelente, que permaneceu durante três anos em Bonn, até que a dissolução iminente da corte o transferiu para Hamburgo e para uma carreira de sucesso como violinista e compositor.[11]

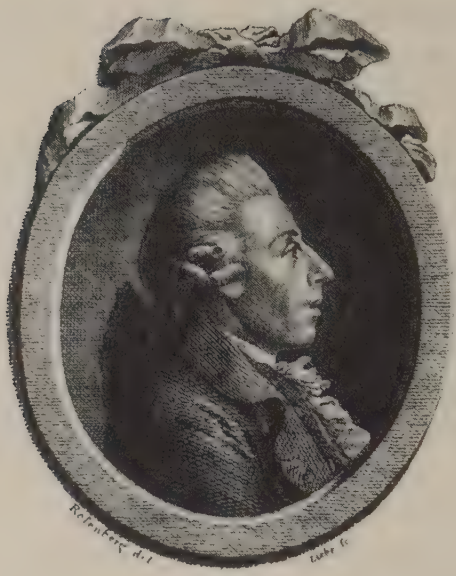
Durante anos, o primeiro violoncelista foi Joseph Reicha, nascido na Boêmia, que ingressou na orquestra, em 1784, e se tornou diretor da ópera da corte, em 1790. Joseph era muito conhecido como virtuose e pouco como compositor; seus concertos para violoncelo demonstram sua destreza nos registros agudos e nas passagens difíceis da obra. Ele era tio de Anton Reicha, que era exatamente da mesma idade que Beethoven e foi para Bonn ainda menino, aos 14 anos. Tocava violino e flauta, estudou com Neefe ao lado de Beethoven e mais tarde teve uma carreira influente como compositor e teórico na França.[12] Bernhard Romberg veio se juntar a seu primo Andréas Romberg e mais tarde se tornou o mais famoso violoncelista de sua época, na qual a concorrência era grande. Depois de alguns anos em Bonn, Bernhard Romberg fez uma turnê como solista, da Inglaterra à Rússia, e foi um prolífico compositor de obras medíocres.[13] Também em Bonn estava o clarinetista Nikolaus Simrock, que fundou uma editora musical na cidade, em 1793, e desde então permaneceu muitos anos em contato com Beethoven. Simrock foi o primeiro editor de muitas obras importantes de Beethoven, inclusive da

Sonata Opus 47, *Kreutzer*; da *Sonata para piano,* Opus 81a, *Lebewohl*; e das sonatas para violoncelo Opus 102.[14]

Para um centro musical menor, a plêiade de talentos era extraordinária, e tocar viola na orquestra com tais instrumentistas deu a Beethoven um primeiro contato excepcional com a literatura musical mais importante e fundamental da época, que incluía as sinfonias de Haydn, Mozart e muitos outros compositores. Ele também participou de espetáculos operísticos como membro da orquestra e é possível que tenha estudado viola e violino com Franz Ries. Com a experiência de tocar a voz intermediária das partes para cordas dentro de um conjunto orquestral como violista, e provavelmente também em quartetos, ele sem dúvida adquiriu um sentimento mais forte pelas sonoridades orquestrais e pela execução idiomática do que teria no papel mais limitado de virtuose do teclado. Depois dos anos em Bonn, não há evidência de que ele tenha voltado a tocar um instrumento de corda numa orquestra, e somente em ocasiões especiais, mais tarde, em sua vida, *virtuosi* do calibre daqueles de Bonn se reuniram para tocar suas obras orquestrais. Depois de deixar Bonn e se estabelecer como compositor independente, ele teve limitado acesso ocasional a orquestras criadas e pagas por uns poucos ricos patronos, como os Lobkowitz, mas nunca mais teve uma orquestra regular de corte à sua disposição por um período tão longo. Mais tarde, para cada um dos concertos públicos de suas obras orquestrais, ele mesmo tinha de arregimentar a orquestra. Freqüentemente, essas orquestras incluíam um número razoável de amadores ao lado de uns poucos profissionais excepcionais, como o violinista Ignaz Schuppanzigh e o violoncelista Joseph Linke.

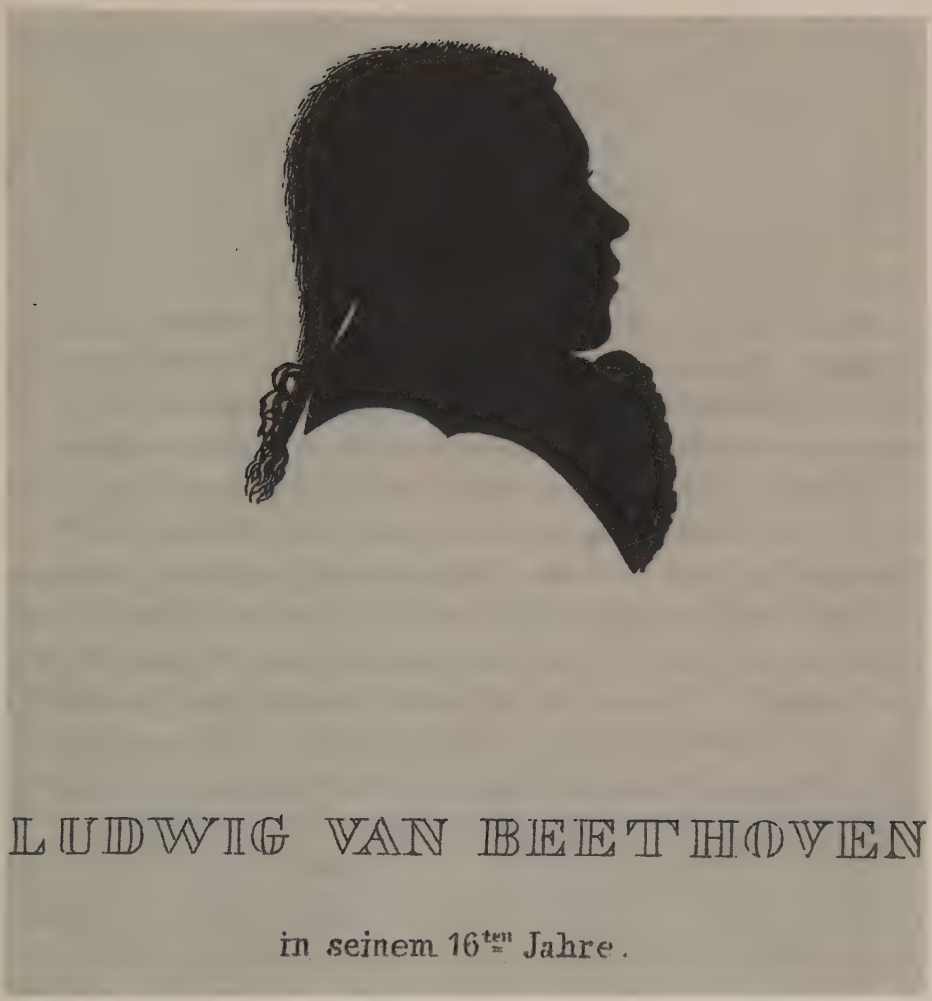
Bach pelas mãos de Neefe

Christian Gottlob Neefe foi o único professor importante de Beethoven em Bonn.[15] Músico de sólidas realizações, Neefe chegou a Bonn em 1779 como chefe de uma trupe lírica, estabeleceu-se na cidade e, em 1781, assumiu o cargo de organista da corte. Embora não fosse um compositor de talento, era um professor devotado e um crítico feroz das tendências



Christian Gottlob Neefe, primeiro mestre importante de Beethoven, para quem ele escreveu, por volta de 1793: "Se algum dia eu me tornar um grande homem, o senhor terá uma parte no meu sucesso" (Beethoven-Haus, Bonn).

musicais correntes, que não se comparavam aos padrões de engenho e arte que havia trazido da sua formação em Leipzig – onde, antes da época de Neefe, Johann Sebastian Bach tinha sido a figura dominante. Tais padrões de excelência significavam uma ênfase nos princípios de composição estrita, inclusive da fuga na forma como tinha sido codificada por Johann Phillip Kirnberger no seu *Kunst des reinen Satzes* (A arte da composição estrita) e por Friedrich Wilhelm Marpurg, especialmente no seu *Abhandlung von der Fuge* (Tratado sobre a fuga). A opinião de Neefe sobre Lucchesi, seu rival italiano em Bonn, era a de um típico músico do norte da Alemanha: "Ele é um compositor leve, agradável e vivaz, cujo contraponto é mais limpo que o da maioria de seus conterrâneos".[16] Tendo estudado composição com Johann Adam Hiller, que havia trabalhado em Leipzig nos anos posteriores a Bach, Neefe compôs e produziu primordialmente óperas, em especial *Singspiele*, na década de 1770. Sua



Beethoven aos 16 anos, em roupas da corte e rabo-de-cavalo, numa silhueta atribuída a Joseph Neesen (Beethoven-Haus, Bonn).

força, mais como professor do que como compositor, deve ter sido importante para Beethoven, que pôde se beneficiar dos rigorosos padrões de Neefe e de sua aparente generosidade. Não temos qualquer razão para duvidar da sinceridade autoconfiante de Beethoven quando, em outubro de 1792, na véspera de sua partida para Viena, escreveu a Neefe: "Eu lhe agradeço os conselhos que tão freqüentemente recebi sobre como progredir na minha divina arte. Se algum dia eu me tornar um grande

homem, o senhor terá uma parte no meu sucesso".[17] A mesma atitude autoconfiante e resoluta transparece numa silhueta de Beethoven aos 16 anos, feita por um artista local chamado Joseph Neesen.

O encorajamento de Neefe não somente compensou parcialmente as deficiências do pai de Beethoven, mas a seriedade com que ele encarava a literatura e os assuntos intelectuais da época desempenhou um papel importante no crescimento intelectual do jovem. Em Leipzig, Neefe tinha tido contato com poetas como Christian Gellert e Johann Christoph Gottsched, e passou a se interessar por teorias estéticas. Foi provavelmente por meio de Neefe que o jovem Beethoven foi apresentado ao movimento literário alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que tomou seu nome de uma peça teatral escrita, em 1776, por Maximilian Klinger. O *Sturm und Drang* visava um tipo de poesia e drama teatral que enfatizasse o sentimento natural e a originalidade exuberante, em oposição à linguagem neoclássica formal. Neefe era membro dos Illuminati, um grupo radical de franco-maçons que difundia as idéias progressistas que então varriam a Alemanha em resposta às crises políticas que estavam atingindo o clímax na França.[18] E também era membro da *Lesegesellschaft* (sociedade de leitura) local, fundada em 1787, depois que os Illuminati foram proibidos, não só em Bonn, como em toda a Alemanha.

Além do seu papel como mentor e professor de estilos modernos, Neefe ganhou lugar na história por ter apresentado ao jovem Beethoven a música de Johann Sebastian Bach. A construção da imagem de Bach emerge num importante artigo que Neefe publicou sobre o jovem prodígio Beethoven em março de 1783, quando o menino tinha apenas 12 anos:

> *Louis van Beethoven [sic], filho do tenor mencionado, é um menino de 11 anos e um talento dos mais promissores. Toca instrumentos de teclado com muita perícia e força, lê música muito bem à primeira vista e – para expressar da maneira mais simples – toca, sobretudo, o* Cravo bem-temperado *de Sebastian Bach, que Herr Neefe colocou em suas mãos. Quem quer que conheça essa coleção de prelúdios e fugas em todas as tonalidades – que pode muito bem ser chamada de a* non plus ultra *da nossa arte – saberá o que isso significa. Na medida que seus deveres lhe permitem, Herr Neefe*

também o tem instruído em baixo-contínuo. Agora está lhe ensinando composição e, para estimulá-lo, já imprimiu em Mannheim nove variações para pianoforte escritas por ele a partir de uma marcha de Ernst Christoph Dressler. Esse jovem gênio merece ajuda que lhe permita viajar. Ele certamente se transformará num segundo Wolfgang Amadeus Mozart se progredir como começou.[19]

Esse texto não é meramente um apelo de apoio para um iniciante talentoso. É uma profissão de fé em J. S. Bach como modelo musical supremo – e isso numa época que a maior parte da obra de Bach ainda era pouco conhecida e difícil de ser encontrada, exceto por cópias que circulavam entre grupos de entusiastas, que incluíam os filhos do compositor, alguns de seus alunos ainda vivos, uns poucos teóricos devotados às suas realizações e uns tantos admiradores leigos. O conhecimento que Neefe tinha de Bach, assim como sua devoção por ele, fizeram com que, em 1800, Simrock o contratasse para revisar a partitura do *Cravo bem-temperado* para publicação.

Na Alemanha de 1783, para a maioria das pessoas, o nome Bach se referia a seu filho mais conhecido, Carl Phillip Emanuel, que então fazia carreira em Hamburgo, ou a seu filho mais jovem, Johann Christian, que tinha acabado de falecer na Inglaterra, em 1782. Os músicos conheciam a reputação do velho Sebastian como um lendário patriarca da música, mas, numa era de homofonia galante, sua música, apesar da qualidade transcendente reconhecida por seus entusiastas, parecia misteriosa e difícil para o músico comum. Durante a vida de Bach, apenas duas cantatas e umas poucas peças para teclado foram publicadas, porque a impressão de partituras musicais era muito cara na primeira metade do século XVIII. Mesmo trinta anos depois de sua morte, em 1750, havia apenas doze edições da obra de Bach, principalmente de suas últimas composições e das obras contrapontísticas "conhecidas": *A arte da fuga*, publicada em 1750, a *Oferenda musical*, e a terceira parte do *Clavierübung*, em 1761.[20]

Foi só depois de 1800 que um número maior de publicações da música de Bach começou a aparecer, e sua produção ganhou impulso ao longo da vida de Beethoven. As poucas obras de Bach conhecidas naqueles

primeiros anos eram consideradas pela maioria dos músicos de difícil execução e compreensão. O fato de Beethoven ter aprendido a tocar o *Cravo bem-temperado* tão cedo lhe conferiu um conhecimento incomparável da lógica musical e da profundidade de expressão, mesmo que dificilmente ele pudesse integrar esse conhecimento no estágio embrionário de seu desenvolvimento como compositor, que se destinava a dominar estilos e técnicas contemporâneas muito mais fáceis. O contraponto bachiano permaneceu uma influência latente por muito tempo, até emergir nos últimos anos da vida de Beethoven, quando ele estava pronto para aceitar a responsabilidade artística de compreender integralmente os intricados mistérios da arte de Bach.

Kant, Schiller e o Iluminismo

Alguns dos mentores e patronos de Beethoven tinham ligação com o Iluminismo – que na Alemanha permaneceu uma frouxa constelação de ideais de progresso social e intelectual, um movimento sem nenhuma conotação política. O jovem compositor pôde canalizar suas aspirações para linhas progressistas através de outras fontes. Uma corrente do Iluminismo alemão se ancorava na obra de Immanuel Kant, cuja reformulação da filosofia idealística estava no auge nos anos 80 do século XVIII. Beethoven pode não ter lido toda filosofia de seu tempo cuidadosamente, mas temos que levar em conta sua alegação, feita anos mais tarde, de que, embora não se considerasse "culto", desde criança sempre se esforçara para se familiarizar com o que os melhores e mais sábios intelectuais da sua época haviam pensado e escrito.[21] Os tratados de Kant eram temas de discussão na universidade de Bonn no final dos anos 1780, e o mais importante kantiano local era um filósofo chamado Elias van den Shuren.[22] E o interesse no idealismo kantiano coincidiu com os ensinamentos políticos radicais de um pedagogo local, Eulogius Schneider, assim como com as idéias inflamadas de revolução social e liberação pessoal que Friedrich Schiller promovia em seus dramas teatrais.

Um mundo novo da experiência literária alemã, na poesia, na ficção e no teatro, havia emergido nas obras de Goethe, seguido pronta e dinamicamente por Schiller. As peças e os primeiros romances de Goethe, clássicos do *Sturm und Drang*, romperam com as convenções narrativas estabelecidas para colocar a experiência emocional sensual e pessoal no centro do interesse – acima de tudo em seu romance *Werther*, de 1774, no qual o jovem Werther, "perdido em sonhos fantásticos" e desesperadamente enamorado de sua Charlotte, acaba pondo fim à vida. Ao lado de um novo foco no destino emocional do indivíduo, os dramas de Goethe expressam o ódio à tirania e às virtudes da liberdade, reagindo às transformações na Europa e na América nessas décadas e à "febre revolucionária" que crescia e alimentava a geração de Beethoven, como mais tarde ele mencionou em uma carta.[23] Nas obras *Egmont*, *Tasso* e *Iphigenia*, de Goethe, o tema do sacrifício pessoal vinha sempre interligado com o da liberdade política. Assim também eram as peças teatrais ainda mais fortes de Schiller, a começar por *Os ladrões*, um drama sobre a rebelião heróica contra as normas da sociedade. O protagonista dessa peça, Karl Moor, inspirado nos heróis de Plutarco, torna-se líder de um bando de ladrões para lutar contra as injustiças que havia sofrido na sociedade. O fato de Moor não conseguir converter seus sonhos em realidade não diminui a força do retrato de Schiller ou a imagem emblemática de um único homem lutando para mudar o mundo. A primeira produção de *Os ladrões*, no Teatro Nacional Alemão em Mannheim, em janeiro de 1782, causou furor:

> *O teatro parecia um hospício – olhos esbugalhados, punhos fechados, gritos roucos no auditório. Pessoas se jogavam nos braços de desconhecidos, soluçando, mulheres a ponto de desmaiar se apressavam para a saída. Houve uma comoção universal, como num caos do qual irrompesse uma nova criação.*[24]

Uma reação pública dessa intensidade revela o impacto revolucionário de Schiller. Suas peças teatrais podiam facilmente despertar em artistas mais jovens, inclusive músicos, a ambição de encontrar uma maneira

própria de evocar reações semelhantes em suas platéias. A paixão, a arquitetura e a força retórica das peças em cinco atos de Schiller fizeram delas as obras teatrais mais fortes do seu tempo. Assim, essas peças podem muito bem ter sido modelos estéticos importantes para o jovem Beethoven, que, em seus primeiros anos em Viena, imaginava maneiras de ampliar a escala e a intensidade do conteúdo emocional de suas obras maiores e mais poderosas, sobretudo de suas sinfonias.

Todas as últimas peças de Schiller, incluindo *Amor e intriga* e *Don Carlos*, apareceram durante a adolescência de Beethoven, e incorporavam os temas libertários e um enredo no qual um herói segue o seu destino, ainda que tragicamente, em nome da liberdade. Por isso, não surpreende que, na década de 1790, Beethoven tenha pensado em usar a *Ode à alegria* de Schiller – um apelo à fraternidade humana num estado ideal imaginário –, um projeto a que se aferrou durante toda a vida, até que finalmente o realizou, décadas mais tarde, na *Nona sinfonia*. A longa gestação da *Nona sinfonia* marca a subjacente persistência de seus ideais liberais.

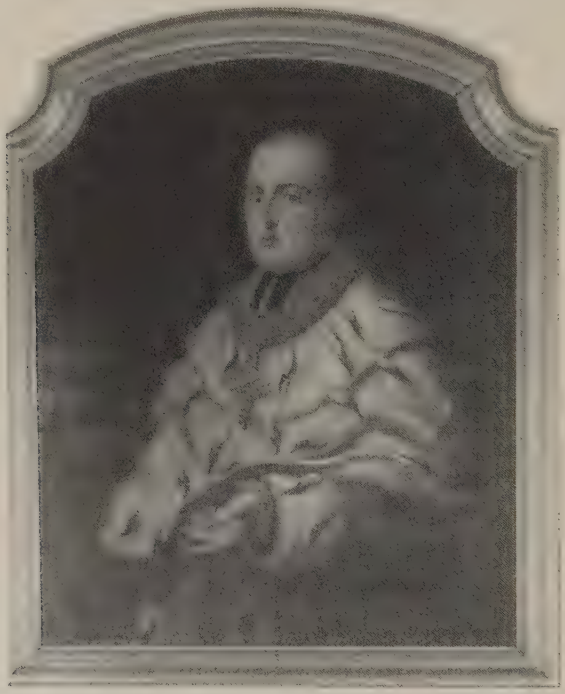
Além dessas tendências gerais dos anos 1780, que se faziam sentir em todas as cidades e regiões alemãs, fatos ocorridos em Bonn propiciaram novas maneiras de pensar. Em 1785, em seu primeiro ano como eleitor, Max Franz elevou a academia de Bonn ao status de universidade, na qual Beethoven e Anton Reicha se matricularam quatro anos mais tarde, no mesmo dia, 14 de maio, como alunos da Faculdade de Filosofia.[25] O corpo docente da faculdade incluía Eulogius Schneider como professor de grego clássico e de literatura.[26] Schneider era um ex-franciscano carismático que se envolvera apaixonadamente na política da época e, em 1790, publicou poesias com elogios à Revolução Francesa, incluindo a então recente Queda da Bastilha.[27] Uma observação de Schneider ao duque de Württemberg nos dá uma idéia de sua retórica: "O Iluminismo reduziu o poder do governante a certos limites e ensinou aos governantes que eles usassem sua coroa apenas para o bem comum do povo".[28] Dissidente da escola peripatética, Schneider foi para Mainz, onde entrou em choque com a liderança católica, e posteriormente para Estrasburgo, onde adotou as opiniões jacobinas e, como promotor público, assistiu a execuções de dissidentes. Mais tarde vítima desses tempos tumultuados, ele próprio

foi guilhotinado durante os anos do Terror. Em Bonn, Schneider assumiu a organização do serviço fúnebre do imperador José II, em 1790, cujas opiniões sociais progressistas eram bem conhecidas. Foi para essa cerimônia que Beethoven compôs sua *Cantata fúnebre para o imperador José II*.

Os príncipes alemães ficaram abalados até as raízes pela revolução que varrera a França em 1789. Alguns deles eram sinceros quando professavam ideais nobres e promoviam a liberdade religiosa e intelectual – mas, no que tocava à ação política de simpatizantes revolucionários, eles foram firmes. Na Alemanha e na Áustria, não era prudente pregar ou fomentar qualquer oposição. Não que Beethoven, apesar das suas crenças liberais, estivesse seriamente comprometido com a revolução ou algo parecido, e com certeza não no grau de envolvimento de Eulogius Schneider. A um passo de deslanchar sua carreira como músico, que dependia do sucesso de sua obra junto ao público e da boa vontade e generosidade da nobreza, Beethoven acreditava sinceramente na liberdade como um credo artístico e político, mas sabia, desde cedo, que "o mundo é um rei que tem que ser cortejado".[29] No final da vida, apesar da fé nos ideais liberais, Beethoven expressou muitas observações políticas contraditórias, que pareciam apoiar os ideais da liberdade e os direitos humanos e, ao mesmo tempo, aceitar o papel da aristocracia no progresso de sua carreira.[30] Ainda assim, até o fim da vida, Beethoven manteve a fé nos direitos individuais e num governo representativo. Ao compor a *Nona sinfonia* nos anos 1820, uma época em que esses ideais estavam sob um pesado ataque das monarquias restauradas depois do Congresso de Viena, ele encontrou na *Ode à alegria* de Schiller, e na sua declaração de que "todos os homens devem ser irmãos", uma mensagem utópica que estivera disposto a comunicar durante toda a vida, mas que então lhe parecia mais urgente e relevante do que nunca.

Max Franz e o legado de Mozart

O artigo de Neefe, de 1783, havia definido o jovem Beethoven como "um segundo Mozart". Mas Neefe certamente não queria se referir apenas a Mozart como compositor, mas, principalmente, como o *Wunderkind*



O eleitor Max Franz, principal patrono de Beethoven em Bonn (Beethoven-Haus, Bonn).

europeu dos anos 1760, o celebrado menino prodígio que se sentava no colo de seus patronos em toda a Europa, sob a tutela vigilante do pai, Leopold. Naturalmente, os patronos em Bonn começaram a perceber que existia um prodígio similar em seu meio, e Johann também imaginou que poderia se transformar num segundo Leopold e colher do talento do filho a mesma fama e o que ele imaginava pudesse se transformar numa fortuna. Mas nem Johann, nem ninguém, em Bonn, tinha o talento empreendedor de Leopold Mozart, nem o jovem Beethoven, apesar de seus dons, poderia corresponder à imagem dourada do

pequeno Mozart. Que seu pai e outros não pouparam energias para conseguir isso é evidente pelos esforços que fizeram para esconder a idade verdadeira do menino e, desse modo, fazê-lo parecer mais jovem do que realmente era. Por isso, durante alguns anos circulou o rumor de que Beethoven tinha nascido em 1772, dois anos depois de seu verdadeiro nascimento.

As alavancas do patrocínio da corte repousavam nas mãos do eleitor. Em 1784, o novo titular era o arquiduque Maximilian Franz, de 28 anos, filho mais moço de Maria Teresa. Com sua ascensão, uma nova onda de apoio à música se fez sentir, e, em 1789, Neefe não poupou elogios a seu patronato.[31] Irmão mais moço de José II, Max Franz parecia representar um impulso para as novas tendências do Iluminismo na conservadora Bonn, dominada pelo catolicismo. E mais importante para o jovem Beethoven era seu entusiasmo por Mozart.

Max Franz, que tinha alguma habilidade musical, havia conhecido Mozart numa visita oficial a Salzburg nos anos 1770. Nessa visita, assistira ao *Il Re Pastore*, a *festa teatrale* que Mozart tinha composto para a ocasião, e ouvira o jovem ao piano. Voltou a encontrar Mozart em 1781, quando o compositor deu uma guinada em sua carreira e se mudou definitivamente para a capital do império. Como Mozart escreveu em suas cartas (que continham observações desdenhosas sobre a estupidez e a corpulência de Max Franz), o arquiduque tentou promover seus interesses sempre que pôde; se Mozart tivesse tido mais desses patronos na aristocracia, os últimos anos de sua carreira teriam sido muito diferentes. Assim ele escreveu a Leopold no dia 23 de janeiro de 1782: "Ele [o arquiduque Max Franz] tem a mais alta consideração por mim. [...] Ele me estimula em todas as ocasiões, e eu quase poderia dizer com certeza que, se ele fosse o eleitor de Colônia, eu seria o seu mestre-de-capela".[32] De fato, depois de apenas um ano no governo, Max Franz tentou convencer Mozart a aceitar o posto. O fato de não ter conseguido convencê-lo pode ter motivado seu apoio a Beethoven como prodígio local, e provavelmente foi Max Franz quem pagou a viagem de Beethoven, então com 16 anos, a Viena, na primavera de 1787, com o propósito de entrar em contato direto com Mozart.

O acesso de Beethoven ao mundo da música contemporânea, em sua profusão de técnicas e de gêneros governados pela linguagem musical predominante, que a história chamou de "estilo clássico", ocorreu através de espetáculos locais os mais variados, da música de câmara à música orquestral, da música sacra à ópera. A orquestra de Bonn ensaiava e tocava todos os dias, oferecendo contato com uma riqueza de estilos contemporâneos, fato que é confirmado por testemunhas, entre elas Anton Reicha, que talvez tenha sido o companheiro e amigo mais importante do jovem Beethoven. Cheio de expectativas a respeito de uma carreira musical, Reicha viveu no mesmo ambiente musical, mas posteriormente mostrou que seu talento residia mais na teoria e na pedagogia do que na composição, apesar de ter composto várias obras. Anos mais tarde, falando sobre seus anos em Bonn, Reicha afirmou que

> *tocando e ouvindo todos os dias boa música instrumental e vocal, eu me tornei completamente devotado à música. [...] Até então, era um simples instrumentista e um músico bastante comum; então, a paixão pela composição tomou conta de mim e se tornou uma verdadeira febre.*[33]

Em Bonn, as forças artísticas dependiam principalmente da excelente biblioteca da corte, que continha uma seção importante de partituras musicais de compositores contemporâneos de toda a Europa continental – da França à Boêmia, do norte da Alemanha à Itália. De acordo com um inventário de 1784, a biblioteca oferecia uma coleção de obras de ópera, música sacra e música instrumental.[34] As partituras de ópera eram predominantemente italianas: setenta e nove, comparadas com apenas treze de óperas francesas. Essa preponderância refletia o papel dominante da ópera italiana em toda a Europa, apesar do crescente interesse de Viena e de uns poucos centros alemães em promover o *Singspiel* como uma forma competitiva de arte, uma tendência fortemente apoiada por José II. A música sacra da biblioteca abrangia de Antonio Caldara a Johann Albrechtsberger e incluía missas de Joseph Haydn e seus contemporâneos.

As sinfonias e as sinfonias concertantes somavam setenta e cinco obras, que compreendiam todos os estilos vigentes de composição. Os

compositores franceses, italianos, boêmios, alemães e austríacos eram os melhores entre os muitos músicos que compunham música orquestral em toda a Europa, e a vida dos concertos cresceu e prosperou. A sinfonia ganhava terreno, não apenas como peça de abertura ou encerramento de espetáculos que apresentavam concertos, árias e outros solos; estava se transformando na forma musical fundamental do período para espetáculos públicos. E, acima de todos os outros compositores de sinfonias, distinguia-se Joseph Haydn, que desde a década de 1760 vinha desenvolvendo a sinfonia como um gênero formal e era um deslumbramento de fertilidade, de imaginação e de domínio de forma e conteúdo.

No inventário da biblioteca, nenhum outro compositor se aproximava de Haydn em número de obras ou em qualidade. Quando esse inventário foi feito, em 1784, todos os compositores de sinfonia estavam vivos, muitos deles na faixa dos 30 ou 40 anos. A ausência de Mozart é surpreendente, mas pode simplesmente se dever ao fato de que, até 1784, suas obras orquestrais não eram prontamente copiadas numa corte renana como Bonn, embora outras obras suas, como as óperas e a música de câmara, fossem bem conhecidas. Mas como a reputação de Mozart cresceu exponencialmente depois que Max Franz se tornou eleitor, naquele mesmo ano, podemos ter certeza que a convivência de Beethoven com a música de Mozart foi forte e significativa dali em diante.

A biblioteca também continha música de câmara, especialmente para teclado, no qual Beethoven ensaiou suas primeiras composições ainda adolescente. Também nesse gênero os contemporâneos estavam bem representados, e as primeiras obras de Beethoven nesse campo mostram a influência de Mozart acima de todas os outros. Fora da biblioteca da corte, Beethoven provavelmente teve acesso a algumas coleções musicais privadas em Bonn. Uma dessas coleções pertencia a Johann Gottfried von Mastiaux, funcionário do governo e apaixonado músico amador, muito elogiado pelo exigente Neefe.[35] Em 1793, Neefe relatou que Mastiaux se correspondia com Haydn, de quem possuía cerca de oitenta sinfonias, trinta quartetos e quarenta trios em sua biblioteca particular, além de mais de cinqüenta concertos de piano de vários compositores. Ele também possuía uma coleção de bons violinos e violas italianos.

Entre a biblioteca da corte e a coleção Mastiaux, o jovem Beethoven dificilmente deixaria de conhecer muitas das sinfonias e quartetos de Haydn, compostos antes de 1792, mesmo que na época não fosse capaz de assimilar os traços característicos de Haydn em seu próprio estilo. Naquela época, Beethoven inclinava-se para a música de teclado, muito mais o terreno de Mozart, e ainda demorou a tentar os quartetos e sinfonias, que inevitavelmente o colocariam em competição com Haydn.

Família, amigos e patronos

Se a morte da mãe, em 1787, atirou Beethoven e seus irmãos num período de choque e tumulto, o agravamento do alcoolismo do pai intensificou ainda mais os problemas da família. Na atmosfera fechada de uma cidade pequena como Bonn, o comportamento de Johann van Beethoven era notório e deplorável, e em mais de uma ocasião o jovem Ludwig teve que se entender com a polícia local para evitar que o pai fosse preso por conduta desordeira.[36] Em 1789, Beethoven teve que solicitar ao eleitor que metade do salário anual do pai lhe fosse entregue, para que pudesse sustentar a si e aos irmãos, caso Johann não concordasse, na falta de pagamento ele seria exilado em outra cidade sob a jurisdição do eleitor. No final das contas, essas medidas drásticas não foram necessárias, porque, como Beethoven explicou mais tarde ao eleitor, numa carta de 1793, "meu pai me suplicou que eu não o fizesse". Envergonhado, Johann se ofereceu para dar metade do salário ao filho em prestações trimestrais, e, de fato, "isso foi feito pontualmente".[37] De meados de 1787 até a partida de Beethoven, em novembro de 1792, a situação doméstica deve ter sido intolerável: um pai incapacitado, dois irmãos menores que precisavam de alimentação, estudo e orientação, e o jovem Beethoven forçado a desempenhar o papel de provedor da família, justamente quando estava pronto para perseguir seu sonho de uma carreira musical. Depois de algum estudo musical, Carl conseguiu trabalho em Viena como escriturário no serviço financeiro imperial, e continuou a ajudar o irmão nas negociações com seus editores musicais. Johann, o irmão mais moço, mais tarde também

foi para Viena e se tornou farmacêutico, mudando-se em 1808 para Linz, onde abriu seu próprio negócio.

Johann pai morreu no dia 18 de dezembro de 1792, exatamente um mês depois da partida de Ludwig para Viena. É surpreendente que Beethoven não tenha feito o menor esforço para voltar a Bonn para o enterro do pai, nem para estar com os irmãos mais moços nesse segundo estágio de luto; nem, aparentemente, ele pranteou a morte do pai. Um diário de suas despesas, de novembro de 1792 a janeiro de 1794, registra compras de "botas, sapatos, piano, escrivaninha" e coisas parecidas, assim como o pagamento de lições com Haydn, mas nada consta sobre custos do enterro do pai. Uma entrada no diário, provavelmente feita em 1794 como resolução de ano novo, mostra a contínua consciência da precariedade de sua saúde, combinada com sua determinação de perseverar. Ele escreveu: "Coragem. A despeito de todas as fraquezas do corpo, meu espírito deve predominar. Você viveu vinte e cinco anos. Este ano deve formar o homem por inteiro – nada deve ficar por fazer".[38] O registro antecipa as observações estóicas, determinadas e autoconscientes que fez em seu diário de 1812 a 1818, período durante o qual enfrentou enfermidades físicas e emocionais muito mais graves.[39]

Cerca de quatro meses depois da morte do pai, para manter sua renda, ele escreveu ao eleitor para solicitar a renovação da metade do salário anual que vinha recebendo depois da aposentadoria do pai, e em maio essa quantia foi acrescentada à sua remuneração. Todos esses acordos e concessões aparentemente foram facilitados por Franz Anton Ries, que os intermediava para Beethoven em Bonn.[40] Logo depois da crise doméstica de 1787, os amigos interferiram para ajudar, em especial a família Ries – como Beethoven mais tarde reconheceu –, e os generosos von Breuning. Helene von Breuning, viúva desde 1777, era a chefe da família, formada por sua filha Eleonore e seus filhos Stephan, Christoph e Lorenz. Stephan, em especial, construiu uma sólida relação de amizade com Beethoven, tarefa nada fácil, nem antes nem depois. Provavelmente preferindo o lar dos von Breuning à sua própria casa sem mãe e, virtualmente, sem pai, Beethoven passava a maior parte do tempo com eles, e Helene foi uma das poucas pessoas que conseguiu ter alguma influência

sobre o "menino teimoso, insociável e reservado", como Franz Wegeler mais tarde o descreveu.[41]

Wegeler, cinco anos mais velho, era também um convidado assíduo na casa dos von Breuning; ele e o irmão Lorenz retomaram suas relações com Beethoven em Viena, em 1794-96, antes de regressar a Bonn, onde Franz finalmente se casou com Eleonore von Breuning, em 1802.[42]

Wegeler era um verdadeiro amigo. Foi a ele que Beethoven primeiro revelou seus medos diante dos primeiros sinais de surdez, em cartas de Viena em 1800. Embora os dois não se vissem durante muitos anos, Beethoven escreveu uma carta profundamente comovedora, citada anteriormente, no dia 7 de dezembro de 1826, do seu leito de doente, recordando sua amizade de infância e adolescência. O livro de Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Notas biográficas sobre Ludwig van Beethoven), escrito com Ferdinand Ries e publicado em 1838, foi a primeira obra importante sobre Beethoven.[43]

Além de Max Franz, entre seus patronos, em Bonn, se incluía o conde Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein, que veio para a cidade em 1788 como acompanhante do eleitor e foi protocolarmente empossado na Ordem Teutônica, organização social e política de nobres alemães. Beethoven compôs o *Balé do cavalheiro*, WoO 1,[44] para um encontro da ordem em Bonn, em 1791, e deixou que o nome de Waldstein aparecesse como autor da música.

O ambicioso jovem aristocrata da Boêmia, que também admirava Mozart, ajudou Beethoven a ter acesso às nobrezas alemã e austríaca, por meio das quais suas oportunidades de carreira poderiam se abrir. Waldstein pode ter ouvido falar de Beethoven por conhecidos que apreciavam música em Bonn, e pode inclusive ter estado em Viena na primavera de 1787, quando o jovem Beethoven ali esteve pela primeira vez.[45] É provável que a posterior dedicatória da *Sonata para piano,* Opus 53, *Waldstein*, se deva mais à gratidão pelo apoio recebido nos primeiros anos da carreira do que a qualquer obrigação existente na época em que a obra foi composta. De fato, em 1804 a relação estava terminando, pois Waldstein já havia deixado Viena há muitos anos – mais tarde ele foi à falência e morreu na pobreza.[46] Mas, no que diz respeito à realização

O conde Ferdinand Ernst von Waldstein numa silhueta de um álbum de despedida que ele e outros prepararam para Beethoven quando o compositor deixou Viena, em novembro de 1792 (Oesterreichische Nationalbibliothek, Viena).

das ambições de Beethoven nos anos de Bonn, assim como à sua transferência para Viena, provavelmente ninguém foi mais importante que Waldstein.

Para Viena em busca de Mozart

Embora Wegeler mais tarde tenha escrito que a viagem de Beethoven foi paga por Waldstein, é provável que os custos tenham sido cobertos pelo eleitor ou por um grupo de patronos locais. Com cartas de recomendação no bolso, Beethoven foi para a grande cidade, como muitos jovens artistas antes dele, ansioso por mostrar seu talento, encontrar Mozart e fazer contatos que lhe assegurassem progresso. Se conseguiu realizar

qualquer desses objetivos, ele o fez em somente duas semanas. Ainda assim, a visita foi proveitosa: Gerhard von Breuning, filho de Stephan, mais tarde escreveu que Beethoven conheceu "as grandes famílias aristocráticas amantes das artes na Viena da época" e comparou essa visita à do jovem Wegeler, que foi à Viena em setembro do mesmo ano e conseguiu fazer contatos importantes para realizar seus estudos de medicina. De acordo com von Breuning, a carta de recomendação do eleitor abriu para Wegeler as portas dos "mais famosos médicos e professores da época de José II".[47] O mesmo deve ter acontecido com Beethoven.

Em 1787, a vida musical vienense florescia, com muitos espetáculos de ópera, balé e teatro, que eram patrocinados e assistidos pela nobreza, pelo corpo diplomático e pela burguesia ascendente. Os concertos públicos eram raros, mas a música que se fazia nos salões estava em um estágio que Beethoven jamais poderia ter imaginado em Bonn ou encontrado em qualquer outra cidade do continente europeu, com exceção de Paris, Berlim e Praga. Músicos de toda a Europa chegavam a Viena e competiam por empregos, buscando audiências e audições com patronos aristocráticos ou seus representantes, que lhes pudessem garantir postos permanentes, que na verdade eram muito difíceis de conseguir.

Em abril de 1787, Mozart estava no auge de sua glória operística, tendo lançado *As bodas de Fígaro,* em Viena, em abril do ano anterior, e acabado de chegar de Praga (janeiro-fevereiro de 1787), onde o extraordinário sucesso do *Fígaro* acabara resultando na encomenda do *Don Giovanni.*[48] Na época da chegada do jovem Beethoven, Mozart estava compondo seus quintetos de cordas em Dó maior, K.515, assim como os quintetos de cordas em Sol menor, K.516. Beethoven pode tê-lo encontrado, mas não existem provas concretas de que Mozart teria dito sobre Beethoven: "Preste atenção nele. Algum dia o mundo falará sobre ele". De qualquer modo, é quase certo que Beethoven tenha ouvido Mozart tocar; de acordo com um de seus alunos de piano, Carl Czerny, muitos anos mais tarde Beethoven lhe teria dito, numa carta, que Mozart tocava "bem, mas muito picado, sem *legato*".[49] Como Mozart morreu em 1791, fica excluída a possibilidade de Beethoven ter ouvido Mozart em qualquer outra oportunidade.

Quanto à possibilidade de Beethoven ter aprendido teoria ou composição com Mozart, é completamente duvidosa, e não podemos confiar nos registros de Ries a esse respeito, em sua biografia de Beethoven publicada mais tarde. Naquela época, os métodos de ensino de Mozart, bem documentados pelos registros de seu aluno inglês Thomas Attwood, incluíam exercícios de composição e contraponto, assim como métodos de composição através de estágios fáceis.[50] Presumivelmente, Beethoven levou algumas de suas composições para mostrar a Mozart em Viena, como seus quartetos de piano de 1785, que revelam sinais inequívocos de que ele estudara atentamente os modelos mozarteanos, sobretudo as várias sonatas para violino. Assim, apesar de breve, a visita deve ter sido memorável. Mesmo que ele tenha apenas conseguido ouvir Mozart tocar, a oportunidade de andar pelas ruas de Viena, ver os palácios e os palacetes da aristocracia, e vivenciar o ambiente da capital, confirmou inevitavelmente a estreiteza provinciana de Bonn e estimulou sua decisão de partir. Não admira que, cinco anos mais tarde, Waldstein tenha escrito que, para Beethoven, voltar para Viena era "um desejo há muito tempo frustrado".

Os últimos anos em Bonn

Apesar de todas as dificuldades desses últimos anos em Bonn, as condições não foram tão ruins como ele havia temido.[51] Se a vida de organista da corte e violista permanente da orquestra era servil e rotineira, pelo menos era estável, e naqueles anos o eleitor ampliou ambiciosamente seu apoio às artes musicais. Em 1788, fundou o Teatro Nacional em Bonn, para produzir peças teatrais e óperas alemãs, para competir com Mannheim e para imitar o teatro estabelecido por seu irmão mais velho em Viena. Sabendo que a produção de boas óperas exigia os melhores músicos, o eleitor nomeou Joseph Reicha diretor da orquestra do teatro. Entre 1789 e 1792, a trupe produziu óperas de Grétry, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa e de Mozart, inclusive o *Fígaro* e *Don Giovanni* ,[52] assim como concertos da orquestra, com seus ambiciosos músicos, como os Romberg, em papéis destacados.

Um grande evento local aconteceu no Natal de 1790, com a chegada de Joseph Haydn a Bonn, por onde passou a caminho da Inglaterra, acompanhado por seu empresário, Johann Peter Salomon. Como Salomon nascera em Bonn, e em anos anteriores havia tocado violino na mesma orquestra do eleitor, levar Haydn à sua cidade foi uma volta ao lar duplamente prestigiosa. O eleitor organizou o evento de modo que o grande homem fosse devidamente recepcionado. Haydn estava com 58 anos, no auge de sua força criativa e de sua fama, tinha acabado de ser liberado de anos de serviço aos Esterházy e estava pronto para colher a admiração da Europa. Estava ingressando em sua década mais produtiva, prestes a escrever suas obras mais maduras, quartetos, sinfonias, sonatas para teclado e trios com piano, além de suas missas mais tardias e seus dois oratórios. A hospitalidade do eleitor incluiu um inesperado banquete, para o qual "os melhores músicos foram convidados",[53] entre os quais talvez Beethoven tenha sido incluído. Wegeler registra que, durante a visita de 1790 – embora talvez possa ter sido em outra passagem de Haydn por Bonn, ao regressar da Inglaterra, em 1792 –, Beethoven mostrou uma cantata a Haydn, a que ele compôs por ocasião da morte do imperador José II, WoO 87, ou seu par, a cantata escrita em honra da ascensão do sucessor de José, Leopoldo II, WoO 88.[54]

Qualquer que tenha sido a cantata mostrada a Haydn, ele ficou impressionado o bastante para encorajar o jovem Beethoven. Em julho de 1792, houve um acerto informal para Beethoven ir para Viena como aluno de Haydn, o que ele fez quatro meses depois. Atestando a originalidade de Beethoven, existe um registro feito por Simrock de que, quando a orquestra tentou tocar a cantata, seus integrantes a acharam muito difícil, "porque todas as figuras eram inusitadas".[55] Em 1791, Junker, uma testemunha confiável, publicou um relato entusiasmado sobre a orquestra da capela real de Bonn, depois de ouvi-la tocar uma nova obra de Paul Anton Winneberger de Wallerstein, além de sinfonias de Mozart e de Pleyel, e um concerto duplo tocado pelos dois Romberg:

> *Uma tal perfeição nos pianos, fortes,* rinforzandos... *uma tal distensão e crescimento gradual de som, e depois um quase imperceptível esmaeci-*

mento... tudo isso somente fora ouvido até então em Mannheim... Os membros da capela... formam verdadeiramente um belo conjunto, sem falar no esplêndido uniforme com que o eleitor os vestiu – vermelho, e ricamente debruado de dourado.[56]

Junker então faz uma menção especial ao jovem Beethoven, um dos maiores pianistas: "o querido, bom Bethofen... [que mostrou em seu improviso] uma riqueza quase inesgotável de idéias, uma expressão característica em seu modo de tocar e uma grande execução. Portanto, eu sei, que já não há nada que lhe falte, que tudo contribui para a grandeza de um artista".[57]

Fora da Renânia e de seus principados e cidades, desde 1789 a França estava arrasada pela mais sangrenta revolução do século. Mesmo os membros protegidos da corte do eleitor sentiram as reverberações desse cataclismo, sobretudo numa cidade tão próxima da fronteira francesa quanto Bonn; e, em 1792, os exércitos pós-revolucionários da França estavam atacando e ocupando cidades renanas.[58] Como outros príncipes alemães, Max Franz tentou permanecer tão neutro quanto possível, esperando poder negociar um adiamento do desastre e, de algum modo, permanecer no poder.[59] Mas, em outubro de 1792, Mainz foi invadida, a margem ocidental do Reno foi ocupada pelas tropas francesas, e o eleitor teve que se mudar subitamente para Münster, onde permaneceu de dezembro de 1792 a abril de 1793. Conseqüentemente, quando Beethoven deixou Bonn em novembro, a corte na qual havia nascido e crescido estava em processo de dissolução. Ao longo de 1793 e 1794, os exércitos franceses e alemães estiveram envolvidos em batalhas em toda a Renânia e, em outubro de 1794, o próprio eleitor deixou Bonn pela última vez. O regime chegava ao fim. Naquela altura, seu mais talentoso e jovem prodígio musical, o orgulho do regime, já havia partido há quase dois anos. Beethoven nunca mais seria patrocinado ou trabalharia para qualquer corte. Movido por sua resistência temperamental à servidão, ele manteve uma postura de artista independente, obrigado por necessidade a permanecer em bons termos com a aristocracia, mas ferozmente orgulhoso de sua independência na sociedade. É difícil encontrar outros músicos da

época que tenham demonstrado esses sentimentos tão abertamente, ou que tenham tentado agir de acordo com eles.

A profecia de Waldstein

Nenhum documento dos primeiros anos da vida de Beethoven é mais revelador, ou mais freqüentemente citado, do que um registro feito pelo jovem conde Waldstein em seu diário pessoal em novembro de 1792, quando Beethoven se preparava para partir de Bonn:

> *Querido Beethoven! Você está partindo para Viena, para realizar um desejo há muito frustrado. O espírito guardião de Mozart ainda está de luto e chora a perda de seu discípulo. Ele encontrou refúgio no inesgotável Haydn, mas não uma ocupação; através dele, quer se unir a outro. Com [sua] perseverança incessante, você receberá o espírito de Mozart das mãos de Haydn.*[60]

Esse registro se destaca por sua linguagem e sua imagem retórica. Diferente de todas os outros registros sobre Beethoven, que eram toques poéticos domésticos, mas sinceros, pincelados com citações de Klopstock e Schiller, a retórica de Waldstein é séria e deferente, enquadrando essa jornada não somente como a partida de um artista amigo, mas como um acontecimento na história da música do seu tempo. Seu ponto central é o desaparecimento de Mozart, cuja morte foi como a perda de um pai para Beethoven, a morte de seu pai artístico e espiritual – deixando-o apenas com a patética figura de seu pai biológico, Johann, que acabou morrendo um mês mais tarde.

Por mais negligenciado que Mozart tenha sido pelos patronos vienenses nos últimos anos de sua vida – como demonstra seu enterro simples e desprovido de qualquer cerimônia –, sua morte, aos 35 anos, foi sentida em Viena e, gradualmente, nos demais círculos musicais europeus como uma perda incalculável. Sua viúva, Constanze, começou imediatamente a organizar concertos através de subscrições, que ajudariam a pagar

as muitas dívidas que herdara, e nos anos seguintes levantou somas substanciais de benfeitores e patronos na Áustria e na Alemanha, com concertos em várias cidades da rota musical que ligava Viena a Praga, Leipzig e Berlim.[61] Haydn, então em Londres, em meio ao seu primeiro sucesso na cidade, lamentou eloqüentemente a perda de Mozart – "a posteridade jamais verá um talento como o seu, nem em cem anos", escreveu ele a Marianne von Genzinger. Os melhores jornalistas lamentaram a perda de um "mestre acima de todos os mestres", como um deles expressou doze dias depois da morte de Mozart. Nos anos seguintes, uma onda de admiração por Mozart cresceu, acompanhada de vários concertos de suas obras. Esse surto de interesse levou os editores musicais a publicar um bom número de suas composições, chamando a atenção para elas e estimulando diversas comemorações, inclusive suas primeiras biografias.[62]

O registro de Waldstein, que transmite essa reverência por Mozart, o novo herói que havia partido, é injusto para com Haydn, que, embora "inesgotável", é reconhecido não por sua grandeza, mas apenas como veículo do espírito de Mozart. Waldstein diz ao jovem Beethoven, no limiar de uma grande carreira, que ele terá que trabalhar duro para merecer a herança, mas também que sua recompensa não será o reconhecimento como aluno de Haydn, mas sua ascensão como herdeiro de Mozart. Nesse pronunciamento, o legado de Mozart não é apenas o vago reconhecimento de um potencial, mas um sinal de que Waldstein e outros patronos esperam que Beethoven chegue ao nível de Mozart e assuma a liderança do mundo musical no futuro. Para esses patronos, a morte de Mozart havia jogado o futuro da música séria numa crise. Eles não conseguiam ver em Haydn uma liderança, entre outras coisas por causa da sua idade – ele fizera 60 anos em novembro de 1792. Assim, se estivesse capacitado a essa sucessão espiritual, Beethoven poderia garantir a salvação da música como arte de maior grandeza. No começo dos anos 1790, nos círculos dos conhecedores de música, influenciados talvez pelas radicais transformações filosóficas e políticas dos dez anos precedentes, existia um sentimento de que a tradição da arte maior exigia um novo líder, uma nova figura de indiscutível originalidade e universalidade, que se tornaria o protagonista de uma nova era musical. A situação

nos recorda muitos momentos similares na história da música, como o que a Itália viveu depois de Verdi, a Alemanha depois de Wagner e no final do século XX na América, quando, imediatamente depois da morte de Aaron Copland em 1990, o venerando crítico de música Arthur Berger escreveu:

> *... esse sentimento de estar à deriva, a percepção de que um dos últimos elos com a grandiosa tradição de um passado recente foi cortado. Além disso, uma sensação de perder um líder. [...] Não somente estamos de luto por ele, mas também nos tornamos mais conscientes de que um inestimável segmento de um passado recente, de um período da maior vitalidade da criatividade musical, está se acabando rapidamente.*[63]

As observações de Waldstein parecem especialmente preconceituosas diante do fato de que Beethoven estava a caminho de Viena para ser aluno de Haydn. O plano original era que Beethoven estudaria com Haydn, aperfeiçoaria seu ofício e depois retornaria a Bonn, onde Max Franz sonhava que Beethoven se tornasse a estrela do eleitorado. No entanto, a avalanche política que soterrou a corte de Bonn cortou qualquer possibilidade da volta de Beethoven, mesmo que ele pretendesse voltar. Apesar dos apelos de Beethoven, e da intermediação de Haydn junto ao eleitor, as remessas financeiras foram diminuindo e terminaram definitivamente em março de 1794.[64] Mas, a essa altura, Beethoven já estava bem instalado em Viena.

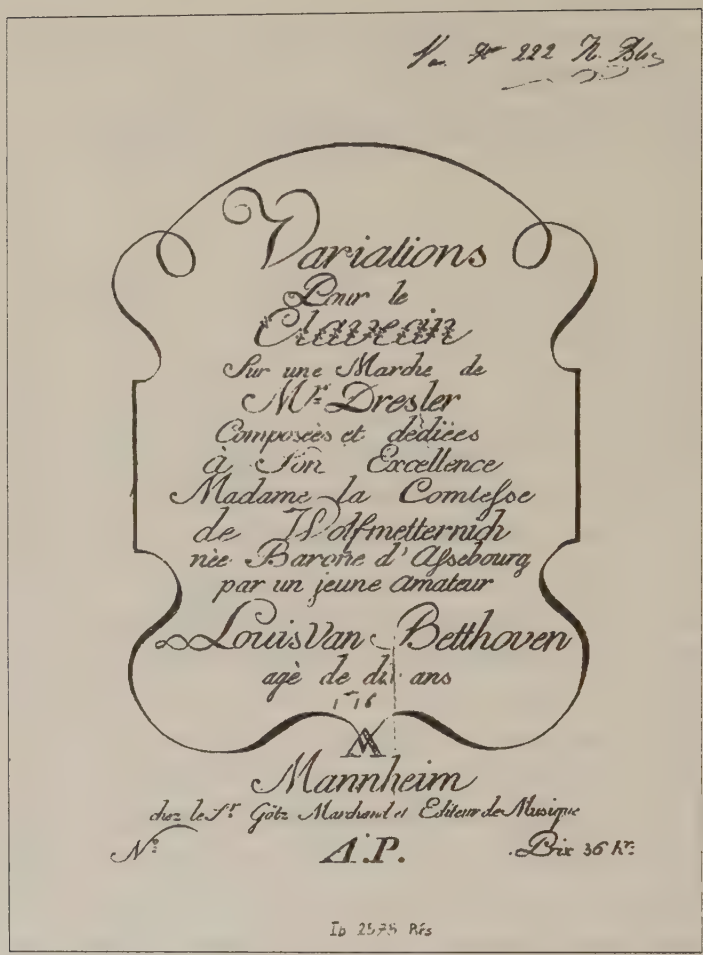
Capítulo 2

A música dos anos de Bonn

Primeiras obras para teclado

As primeiras obras de Beethoven surgiram naturalmente de sua fluência ao teclado e de sua capacidade para a improvisação, talentos que espantavam seus contemporâneos. Seus primeiros trabalhos, variações para teclado solo e sonatas, foram as *Variações Dressler*, de 1782, publicadas naquele mesmo ano e nas quais sua idade foi falsificada para 10 anos. A essas peças, ele acrescentou umas tentativas juvenis para musicar poesia alemã, sob a orientação de Neefe, que era uma espécie de compositor de *Lieder*.[1] Ao todo, Beethoven escreveu cerca de vinte canções entre os 11 e os 21 anos, quase todas simples, toscas, entre as quais *Schilderung eines Mädchens* (Descrições de uma menina) e *An einen Säugling* (Para um infante) são as primeiras.[2] Esta última canção mostra um toque de originalidade em sua combinação de tonalidades menores e maiores, mas ambas refletem o sentimentalismo bonito e despretensioso do Lied contemporâneo alemão. Mais ambiciosas foram *Trinklied* (Canção para beber) e *Elegie auf den tod eines Pudels* (Elegia sobre a morte de um poodle), escritas por volta de 1787.

Nas *Variações Dressler*, de 1782, WoO 63, Beethoven usa um tema simples, laborioso, de marcha em Dó menor através de nove variações que exibem valores de notas diminuídas na mão direita e às vezes na mão esquerda, e todas seguem submissamente o contorno básico e o padrão harmônico do tema, de maneira convencional. Inevitavelmente primitivas em comparação com suas obras posteriores, as *Variações Dressler* são impressionantes para um menino de 11 anos, embora não cheguem a sugerir a força genial que ele desenvolveria nesse gênero nos oito anos seguintes, como, por exemplo, nas *Variações Righini*, de 1970, muito mais


Variations
Pour le
Clavecin
Sur une Marche de
Mr. Dresler
Composées et dédiées
à Son Excellence
Madame la Comtesse
de Wolfmetternich
née Baronne d'Alsebourg
par un jeune amateur
Louis Van Beethoven
agé de dix ans
1782
A
Mannheim
chez le Sr. Götz Marchand et Editeur de Musique
No. A.P. Prix 36 Kr.

Página de rosto das Variações Dressler *para piano, WoO 63, editadas em Mannheim em 1782, a primeira publicação de música de Beethoven, então com 11 anos (University Library, Genebra, Coleção A. Mooser).*

refinadas. O que surpreende, entretanto, é que mais de vinte anos depois, em 1803, quando estava no auge da sua maturidade artística, e começando o trabalho de composição da sinfonia *Eroica*, Beethoven tenha concordado com uma nova edição das *Variações Dressler*, com apenas algumas poucas melhorias feitas por ele mesmo ou por outra pessoa.[3] Essa iniciativa é uma indicação precoce de uma incapacidade que ele demonstrou a vida inteira: de rejeitar a publicação de obras mais antigas e triviais

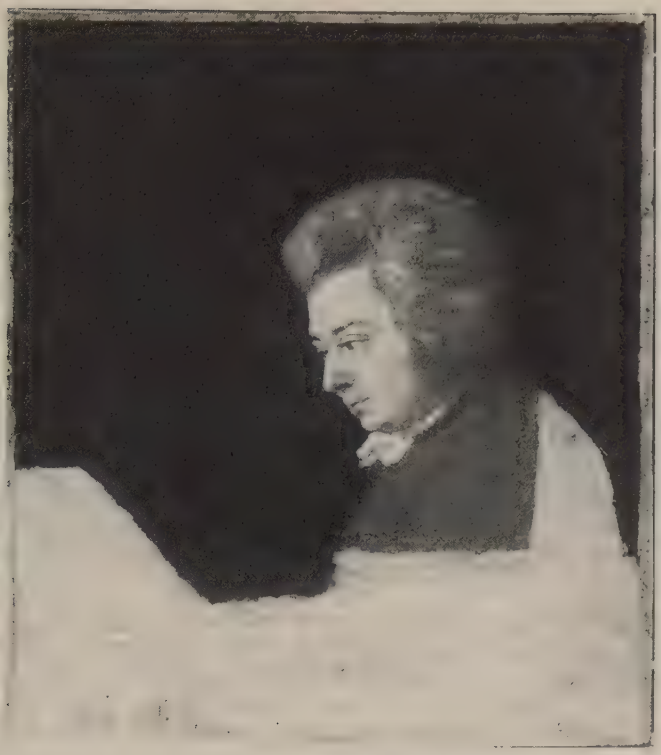
para embolsar os emolumentos do editor. E também sugere a possibilidade de que em 1803, quando ingressava numa nova fase de sua criatividade madura, ele tenha marcado a ocasião com a silenciosa concordância com o reaparecimento dessa pequena peça com que iniciara sua carreira juvenil como compositor. A reedição retira o nome de Dressler, mas repete a ficção de 1782, de que a obra tinha sido escrita por Beethoven aos 10 anos!

Depois das *Variações Dressler*, os primeiros esforços comparáveis de Beethoven para escrever sonatas para o teclado foram as três *Sonatas eleitorais* (WoO 47), compostas em 1782-83 e publicadas numa edição belamente decorada, dedicada a Max Friedrich, com uma orgulhosa citação de que eram obras de "Ludwig van Beethoven, de 11 anos".[4] Mais uma vez, a mão de Neefe é evidente nessas pequenas obras que refletem o estilo tardio da sonata de Carl Phillip Emmanuel Bach, entremeado com elementos derivados da literatura da sonata mais leve para teclado dos anos 1760 e 1770, criada por um grande número de compositores, inclusive o jovem Mozart. Curtas, pouco desenvolvidas e apinhadas de figuras estereotipadas, ainda assim essas três pequenas obras mostram que o quase adolescente Beethoven podia engendrar e tecer frases musicais coerentes e parágrafos curtos com tanta competência quanto um profissional adulto. Os primeiros movimentos estão numa forma sonata de pequena escala perfeitamente hábil, na qual o primeiro tema da exposição reaparece no começo da diminuta seção de desenvolvimento e conduz a uma abreviada recapitulação. Os movimentos lentos estão colocados em formas simples de afirmação, contraste e repetição, com leves variações nessa fórmula; e os finais são compostos nas formas do rondó habitual da época. Aqui e ali aparecem momentos de surpreendente interesse, seja na mudança de uma frase musical, seja numa breve elaboração motívica. E em relação à capacidade de Beethoven de construir uma melodia principal, a abertura do rondó *vivace* 6/8 da *Sonata em Mi bemol maior nº 2,* Opus 2, se compara favoravelmente a muitos temas 6/8 de rondós contemporâneos, e até mesmo ao final do *Quarto concerto para trompa* [*W 1], que Mozart compôs quatro anos mais tarde, em junho de 1786, quando estava no auge da carreira.

"Esta passagem foi roubada de Mozart"

Decididamente, as obras mais ambiciosas daqueles anos são os três quartetos para piano e cordas WoO 36, que só foram publicados depois da morte de Beethoven e que surpreenderam até mesmo observadores musicalmente cultos, inclusive Ferdinand Ries, que duvidaram de que Beethoven as tivesse composto, ainda por cima aos 14 anos.[5] Felizmente, um autógrafo sobreviveu para atestar sua autenticidade. O fato de os planos dos movimentos serem diferentes nas três obras sugere um esquema conceitual modesto por trás dos quartetos, certamente uma tendência de progresso da compreensão musical para um jovem de 14 anos.[6] O traçado dos seus três movimentos segue uma prática comum das sonatas para teclado e da música de câmara para teclado do final do século XVIII.

Apesar das limitações dessas obras, traços excepcionais emergem, acima de tudo na inventividade melódica e no planejamento mais amplo de cada movimento. O compositor juvenil mostra uma surpreendente habilidade para gerar idéias temáticas efetivas e um precoce senso de proporção. Essa combinação, que aparece aqui pela primeira vez, mais tarde se tornou uma das suas maiores qualidades em contextos mais maduros e desenvolvidos. Partindo das pequenas sonatas para piano de 1783, esse pequeno conjunto de obras representa um passo à frente e já mostra sinais de maturidade na sua concepção.[7] De fato, se ele as tivesse escrito diretamente como sonatas para piano, seus defeitos teriam sido bem menos aparentes, já que residem principalmente nas cordas e na sua incapacidade de integrar piano e cordas de modo efetivo e idiomático. Mas as qualidades superam os defeitos. Elas se distinguem, não a despeito do seu débito direto a Mozart – sobretudo certas sonatas para violino de Mozart –, mas justamente por causa dele. Embora muito abaixo de Mozart no nível de imaginação e de domínio, elas já revelam o início de um gênio que está se impregnando dos processos criativos de Mozart e tentando imitá-los.[8] Assim, o *Quarteto com piano em Dó maior* é claramente modelado na *Sonata para violino em Dó maior*, K.296, e o *Quarteto com piano em Mi bemol maior*, na *Sonata para violino em Sol maior*,



Wolfgang Amadeus Mozart num retrato inacabado feito por seu cunhado, Joseph Lange (Mozart-Haus, Salzburg).

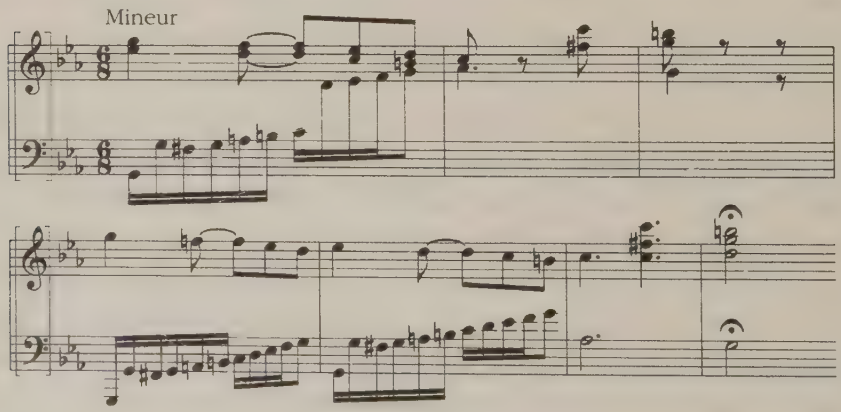
K.379, de Mozart. Essas conexões aparecem não apenas no plano geral dos movimentos, mas também na escolha da tonalidade, dos tipos de movimento, dos tempos – e, de certo modo, no material temático e no plano harmônico.

Esses quartetos para piano são os primeiros e mais claros exemplos de quanto o adolescente Beethoven era dependente de Mozart. Eles marcam o começo de uma relação com Mozart que permaneceria uma âncora sólida para Beethoven nos dez anos seguintes, enquanto ele se encaminhava para a sua primeira maturidade artística. Exatamente como Mozart dissera uma vez a seu pai, que estava "embebido em música", também Beethoven estava embebido em Mozart. Às vezes, novas idéias surgiam quando ele se perguntava se o que estava escrevendo era verdadeiramente seu ou algo que poderia ter ouvido ou visto numa obra de

Passagem musical escrita por Beethoven numa folha de rascunho por volta de 1790 e com a inscrição "Essa passagem inteira foi roubada da Sinfonia em Dó *de Mozart, na qual o andante em 6/8 a partir de..." [interrupção]; abaixo, ele reescreveu a passagem e anotou: "Versão de Beethoven" (British Library, Londres, Ms. Add. 29801, fol. 88r).*

Transcrição da passagem (Fonte: cadernos de rascunhos Kafka, ed. Joseph Kerman [Londres, 1967], 2:228):

diese ganze Stelle ist gestohlen aus der Mozartschen Sinfonie in c wo des Andante in 6 8 tel aus den [...]



Mozart, ou ambos. É claro que Mozart não foi a única influência fundamental nos anos 1780, em vista da importância e da disponibilidade das obras de Haydn em Bonn, mas foi a principal. Não foi por acaso que numa folha de rascunho de outubro de 1870 Beethoven escreveu uma breve passagem 6/8 em Dó menor para dois pianos e, depois, registrou entre as pautas: "Esta passagem inteira foi roubada da *Sinfonia em Dó* de Mozart, onde o andante em 6/8 da..." [Ele interrompe a frase.] Depois, na mesma folha de rascunho, Beethoven escreve a passagem outra vez logo abaixo, e um pouco diferente, e assina "o próprio Beethoven".[9] A passagem que ele achou que estava citando não pode ser atribuída a nenhuma sinfonia de Mozart que conhecemos. (Lembra levemente o movimento lento da *Sinfonia Linz*, mas apenas levemente.) Mas mostra que Beethoven, no ato de compor, descobriu – ou julgou ter descoberto – que tinha inadvertidamente plagiado Mozart, então se apressou em fazer correções e declarar sua independência, e depois escreveu a si mesmo uma nota irônica sobre isso. Nada pode ser mais revelador de sua ansiedade em relação a Mozart, seu deus musical e seu pai artístico, cuja música conhecia e ouvia em sua mente com tal nitidez que deve ter sentido que, para encontrar sua própria voz, tinha que abrir caminho pela paisagem mozarteana.

Anton Reicha confirma algo de que já suspeitávamos: que Beethoven tocava concertos para piano de Mozart com a orquestra de Bonn. Ele também relata que ele e Beethoven, então companheiros inseparáveis, depois de ouvir uma ária da ópera *Idomeneo*, de Mozart (a ária apaixonada de Electra, em Ré menor), não conseguiram falar de outra coisa, dia e noite, por muitas semanas.[10] Precisamos lembrar que, em 1790, Mozart ainda estava vivo, havia recentemente terminado *Così fan tutte*, ainda não tinha composto *A flauta mágica* e, ao que tudo indicava, tinha anos de produtividade diante de si. E, nessa época em que anotou a pequena passagem em Dó menor, temendo que fosse de Mozart, Beethoven estava impaciente para deixar Bonn e estudar com o mestre em Viena.

Esse "medo de roubo" não foi um caso isolado. Cerca de treze anos mais tarde, em 1803-1804, quando começava a trabalhar na sinfonia *Eroica*, Beethoven percebeu que estava citando inadvertidamente o tema principal do final do *Concerto para piano em Si bemol maior*, K.595, não no

tom e no ritmo originais, mas no tom e no ritmo do primeiro movimento da *Eroica*![11]

Sua longa relação com Mozart passou por várias fases. Começou com a fase da "imitação", que caracterizou seu período de formação inicial. Depois veio a fase da "apropriação", durante o rápido e crescente amadurecimento da primeira década em Viena, de 1792 a 1802, quando estava afirmando sua individualidade, mas, ainda assim, tinha as obras e os modos mozarteanos de procedimento gravados na memória. Um exemplo elementar dessa primeira fase em Viena, embora tenha sido mal interpretado, é seu *Quarteto de cordas em Lá maior nº 5,* Opus 18, freqüentemente relacionado ao *Quarteto em Lá maior*, K.464, de Mozart.[12] Mais tarde, no período intermediário, outros exemplos mostram o recurso ocasional a modelos mozarteanos. Toques de Mozart são responsáveis pelo que foi considerado como regressão aos procedimentos clássicos em certas obras, como o *Quarteto em Dó maior, nº 3*, Opus 5. Esse quarteto deve a Mozart o traçado de seu primeiro movimento e algumas mudanças das frases musicais, derivando acima de tudo do *Quarteto "das dissonâncias" em Dó maior*, K.465. Ainda assim, é inconfundivelmente beethoviano em cada lineamento.[13] Veremos que um aspecto essencial do desenvolvimento de Beethoven é sua capacidade de retomar modelos estéticos, e mesmo idéias musicais, característicos de Haydn e de Mozart, para em seguida elaborá-los e transformá-los. Fazendo isso, ele não segue um único caminho, mas se espalha em várias direções, de onde retorna explicitamente a uma ou duas dessas figuras centrais. Nos últimos anos, ele vai ainda mais longe, a Haendel e a Bach. Mesmo assim, não abandona a conexão com Haydn e Mozart, mas estende seu poder de assimilação de novas maneiras e em contextos mais profundos.

Nos campos onde tinha ambições, mas pouca fundamentação – sobretudo na ópera –, Beethoven também procurou competir com uns poucos contemporâneos, como Cherubini, com quem poderia aprender. Suas trilhas para a maturidade abrangem uma esfera muito mais ampla de influências do que a maioria dos biógrafos tem admitido. Os primeiros sinais dessa ampla utilização de modelos já se manifesta nos pequenos quartetos com piano. Eram obras suficientemente boas para que, dez

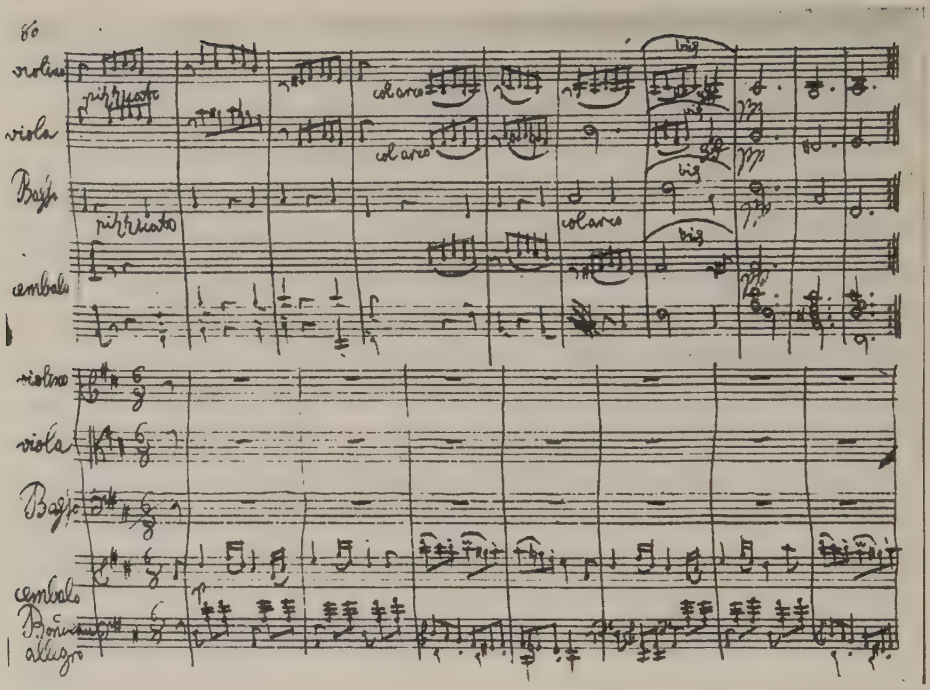
anos mais tarde, Beethoven usasse algumas dessas idéias em suas primeiras obras editadas com o número de Opus – seus trios com piano, Opus 1, e suas sonatas para piano, Opus 2. Eis as conexões:

1. Um trecho de nove compassos do *Quarteto com piano em Mi bemol maior* é elevado integralmente e usado no *Trio com piano em Dó menor nº 3* Opus 1, numa comparável situação cadencial.[14]

2. O material temático do primeiro movimento do *Quarteto com piano em Dó maior* é usado, em sua forma literal, no primeiro movimento da grande *Sonata para piano em Dó maior nº 3,* Opus 2, com uma mudança na seqüência das idéias musicais. O ponto principal é que na primeira peça, composta aos 14 anos, Beethoven foi capaz de chegar a um tema "patético" tão bem formulado quanto esse, em sol menor, que valeu a pena recuperar para a sonata para piano, muito mais elaborada, composta em 1794-1795.[15]

3. Todo o segundo movimento do *Quarteto com piano em Dó maior*, um *adagio con espressione* em Fá maior, é a fonte imediata do *adagio* da *Sonata para piano em Fá menor nº 1,* Opus 2, mais compacto e intenso. Em 1785, Beethoven produziu um bom material temático em termos esquemáticos simples. Dez anos mais tarde, em 1794, agora um audacioso jovem mestre, usou o mesmo material e, a partir dele, criou um movimento lento expressivo, poético, repleto da tensão dramática que faltava ao trabalho anterior.

Para usar um movimento desses quartetos para piano como um sinal de originalidade da fase inicial, basta tomarmos o movimento *allegro* do *Quarteto em Mi bemol maior nº 1,* WoO 36. Primeiro, o movimento é na tonalidade extrema do Mi bemol menor, rara nesse período e, com seus seis bemóis, especialmente difícil para os instrumentistas de cordas.[16] O material temático que abre o movimento é estranhamente desigual na estrutura do fraseado e surpreendente na mudança de modulação [*W 2]. A frase de seis compassos – concisa, intensa, assimétrica – é o mais antigo exemplo da abertura temática de um movimento inicial que Beethoven pode ter pegado de Mozart. Também pode ser visto como um



Autógrafo de Beethoven do Quarteto com piano em Ré maior nº 2, *WoO 36, datado de 1785, mostrando o final do segundo movimento e o início do finale (Staatsbibliothek, Berlim).*

exemplo do que viria a ser chamado de o "rojão de Mannheim": um tema que sobe através dos sons da tríade menor, ou seja, I-III-V-I-III. Mozart usou a fórmula para começar seu *Octeto de sopros em Dó menor*, K.406, de 1782, na sua posterior *Sonata para piano em Dó menor* e também no final da *Sinfonia em Sol menor*, um movimento que Beethoven conhecia bem e que chegou mesmo a anotar quando empregou o mesmo padrão ascendente no *scherzo* da *Quinta sinfonia*. Beethoven tentou esse mesmo tema inicial em Mi bemol menor, por mais idiossincrático que seja, para abrir a *Sinfonia em Dó menor* que esboçou por volta de 1787-88, um rascunho impressionante que pressagia seu "estado de espírito em Dó menor" e que também se remete a Mozart.[17] O espírito de Mozart encontrou refúgio nessas obras.

Compondo e rascunhando

A idéia de um segundo período de Bonn se deve essencialmente à busca de Beethoven por um encontro com Mozart em Viena, em abril de 1787. As composições desse período que podemos datar com confiança o mostram procurando novos desafios em esferas mais amplas. Suas obras iniciais foram, como já dissemos, variações para teclado, música de câmara com teclado – especialmente os primeiros trios com piano –, algumas outras peças de música de câmara para cordas ou para sopros e as duas cantatas. Um dos trios com piano é para sopros e piano; o outro WoO 38, para as habituais cordas e piano, é uma obra em três movimentos que pode ter encontrado seu caminho nos trios Opus 1, mas não são tão bem realizados como eles.

Nos gêneros instrumentais, a única obra progressiva é um sólido grupo de vinte e quatro variações sobre a *arietta Venni amore*, de Vicenzo Righini, um compositor viajante de Bologna que construiu uma carreira na Alemanha, visitou Bonn em 1788 e colaborou na *Missa para a coroação de Leopoldo II,* em 1790. Ao compor essas variações, o jovem Beethoven, num típico desafio ao ambiente no qual vivia, competia com Righini, direta e indiretamente, pelo reconhecimento público. Beethoven apreciava tanto essas variações – as quais superam, em tamanho e importância, os grupos de obras anteriores –, que as revisou em 1802. As variações exigem virtuosidade do artista executor, desenvolvem o tema simples muito além de suas possibilidades aparentemente modestas e mostram um verdadeiro talento. As possibilidades latentes no tema são exploradas com uma imaginação e uma liberdade muito superiores às das *Variações Dressler*; as mudanças de tempo, modo e caráter são empregadas com impressionante habilidade. O final das vinte e quatro variações chega a criar um efeito "de despedida" que antecipa a *Sonata Lebewohl*, muito posterior. Embora alguns dos efeitos mais impressionantes possam ter sido acrescentados numa revisão feita entre 1791 e 1802, estamos certos de que a primeira edição, agora perdida, também continha vinte e quatro variações, de modo que provavelmente não era muito menos elaborada que a versão de 1802. Beethoven tocou essas variações para o celebrado

pianista Abbé Sterkel em 1791, quando esteve em Mergentheim com os músicos da corte de Bonn e não apenas respondeu ao desafio técnico proposto por Sterkel, mas brincou com ele, imitando deliberadamente sua maneira delicada de manusear o teclado. Como Wegeler resumiu: "É fácil para ele imitar o estilo de tocar de qualquer pessoa".[18]

Beethoven começou a escrever uma curiosa aventura musical, *Romance Cantabile* para flauta solo, fagote e piano com orquestra, Hess 13, por volta de 1786 ou 1787, mas a abandonou depois de um começo promissor.[19] Ao escolher a tonalidade elegíaca de Mi menor, e criar uma obra concertante para dois instrumentos de sopro, mais piano e orquestra – uma combinação que nunca mais usou –, Beethoven foi longe o bastante para mostrar que poderia ter composto uma obra importante se a tivesse completado. O fato de não tê-la concluído sugere uma incapacidade, nesse estágio, de terminar um concerto completo para orquestra, ou uma obra equivalente a um concerto, ainda mais um concerto para três instrumentos solistas, e de desenvolver adequadamente as idéias quase mozarteanas com as quais o havia começado. Alguns anos antes, em 1784, ele havia testado suas asas num concerto juvenil para piano em Mi bemol, WoO 4, e, finalmente, uns poucos anos mais tarde, finalizaria as exposições para orquestra e um instrumento solo do primeiro movimento de um concerto para violino em Dó maior. Mas esse primeiro concerto para violino, assim como a romança, permaneceu inacabado.[20]

Mais importante é a coleção de páginas soltas de esboços que Beethoven começou a preencher de música na segunda metade dos anos 1780, e que continuou a juntar até o final da década de 1790, quando começou a usar os cadernos de rascunho. Essas páginas simples e duplas, que sobreviveram como uma substancial coleção de 124 folhas, mais tarde foram parar nas mãos de um colecionador e músico vienense, Johann Nepomuk Kafka, que as vendeu ao Museu Britânico, em 1875.[21] A coleção é composta de algumas pautas musicais autógrafas, umas poucas cópias de trabalhos de outros compositores – Haendel e Mozart – e uma enorme quantidade de rascunhos amontoados, pedaços de idéias musicais, pequenas peças, obras inacabadas, como o romance, exercícios, alguns apontamentos verbais e rabiscos de toda espécie. A coleção oferece uma visão

dos primeiros trabalhos de Beethoven e do fermento com o qual estava começando a forjar sua identidade profissional, refletindo suas aspirações como compositor, como pianista e como improvisador. O portfólio contém elos com algumas outras folhas soltas do mesmo período, mas, visto como um conjunto, mostra que, desde o começo da carreira, Beethoven planejava e elaborava as idéias para movimentos e para obras inteiras, e que guardou essa massa incipiente de papéis musicais enquanto viveu, junto com seus cadernos de rascunhos. Como resultado, temos algum material preliminar de composição de algumas de suas primeiras obras, tanto as que escreveu em Bonn, quanto algumas das obras mais importantes – aquelas com os números de Opus – dos primeiros anos de Viena.

Uma característica impressionante da coleção Kafka é a quantidade de "exercícios" para teclado que ele registrou em folhas de papel pautado e que guardou entre outras idéias musicais para reais composições. Esses exercícios, que cobrem perto de noventa páginas numa moderna edição completa, variam de dois ou três até cerca de vinte compassos. São escritos para as duas mãos do teclado, e quase nenhum deles pode ser relacionado a qualquer de suas sonatas, obras de música de câmara ou outras composições acabadas, embora freqüentemente lembrem alguns dos padrões de figuração de que ele precisava para compor suas obras para piano.[22] Eles formam um arsenal de idéias para teclado, que ele podia usar para composição ou para improvisação – que nunca estiveram completamente separadas na vida criativa de Beethoven –, e provavelmente ele os escreveu para fixá-los na memória e para criar um material que pudesse examinar, estudar ou usar como estímulo para criar modos de continuidade e de contraste nas obras para teclado.

Cantatas para dois imperadores

As duas cantatas continuam sendo o ponto alto dos anos de Bonn. Além de mostrar o jovem Beethoven alcançando uma poderosa retórica em obras para vozes solo, coro e orquestra, implicitamente solicitam o reco-

nhecimento dos círculos de patronos reais e aristocráticos, pois o jovem compositor ambicioso de Bonn apresenta suas credenciais em obras mais sérias e mais robustas. A cantata para o imperador José antecipa importantes elementos que vamos encontrar em *Leonore*, de 1805, a primeira versão do *Fidélio*. Especialmente reveladores são os trágicos ímpetos do coral que abrem a cantata com as palavras "*Tod! Tod!*" (Morte! Morte!) em harmonias sustentadas, alternadas com sonoridades orquestrais dominadas pelos instrumentos de sopro de madeira, prenunciando a cena do calabouço de Florestan. A linha melódica da ária para soprano, *"Da stiegen die Menschen ans Licht"* (Essa humanidade se elevou para a luz), volta em *Leonore* como a melodia nobre do encerramento com a qual Leonore celebra sua libertação e a de Florestan pelo benevolente Don Fernando [*W 3]. Com essa citação, Beethoven pôde conectar José II com a figura paterna operística, que, como Sarastro de *A flauta mágica*, reúne liberdade e amor no final da ópera. Ele também pôde ressuscitar uma bela melodia, que se adequava perfeitamente à cantata e à ópera.

A cantata para o imperador Leopoldo, embora menos majestosa, possui o expressivo coro *"Stürzet nieder, Millionen"* (Prostrem-se, ó milhões), que textualmente se associa à ode de Schiller da *Nona sinfonia*, através do trecho que pergunta: *"Stürzet nieder, Millionen?"* (Ó vós, milhões, caístes prostrados?). Mais importante é que a cantata a Leopoldo constitui uma contraparte positiva, otimista, da tragédia da cantata a José, antecipando, nesse período inicial, a maneira com que, posteriormente, ele iria contrapor dois domínios expressivos opostos em trabalhos consecutivos do mesmo gênero. Como ele jamais publicou ou executou essas obras durante a vida, elas permaneceram desconhecidas até 1884, quando o crítico Eduard Hanslick escreveu entusiasticamente sobre elas. Uma conseqüência foi uma carta elogiosa de Brahms, que disse que a cantata a José "é Beethoven, inteira e completamente". Quando Brahms descobriu essa obra, ficou profundamente impressionado com "sua nobre tragicidade... seu sentimento e sua imaginação, pela intensidade, talvez violenta em sua expressão, também pela voz solo e pela declamação e, nas duas seções exteriores, por todas as características que podemos observar em suas últimas obras".[23]

Parte II

A primeira maturidade
1792-1802

Capítulo 3

Os primeiros anos em Viena

A atmosfera política

Bem cedo, na manhã do dia 2 de novembro de 1792, Beethoven deixou Bonn de carruagem a caminho de Viena. Dividiu sua viagem em etapas: depois de cruzar o Reno em Ehrenbretstein, chegou a Frankfurt na manhã seguinte, de onde partiu na longa e penosa jornada por Nuremberg, Regensburg, Passau e Linz, ao longo do Danúbio, até Viena.[1] Perigos ameaçavam os viajantes naqueles tempos de guerra incessante e de movimentos de tropas militares, quando os exércitos da França revolucionária lutavam contra as tropas austríacas reunidas na Renânia e o agravamento das condições políticas provocava uma convulsão na Europa.[2] Beethoven registra em seu diário que deu uma gorjeta de um táler ao condutor, "porque o sujeito nos conduziu, sob riscos de um ataque, através dos exércitos hessenos, manobrando como o diabo". Embora Beethoven tivesse bons motivos para deixar a Renânia e se mudar para Viena, a viagem também representou uma mudança para a segurança, numa época em que a invasão francesa e a anexação da Renânia pareciam iminentes.

A situação política era grave. Em setembro de 1792, a nova convenção constitucional francesa havia abolido a monarquia e declarado a república da França. Para que o mundo compreendesse que uma nova era estava surgindo, os franceses prepararam a introdução de um novo calendário, que declararia o dia 22 de setembro de 1792 como o primeiro dia do ano 1. O rei Luís XVI estava preso, enquanto os deputados revolucionários decidiam o que fazer com ele. Em dezembro, eles o condenaram; em janeiro de 1793, votaram pela execução. No dia 21 de janeiro, ele foi decapitado na guilhotina recém-inventada. A Europa jamais seria a mesma.

Beethoven chegou a Viena para ficar. Jamais regressaria a Bonn, e provavelmente jamais pretendeu voltar. A cidade imperial deve ter lhe parecido ainda mais imponente do que na sua breve visita de 1787. Viena tinha vinte vezes a população de Bonn e fervilhava de oportunidades para um jovem músico que procurava marcar presença nos salões da sociedade vienense, o coração da aristocracia da Europa central. Embora chocada com os acontecimentos na França, a nobreza estava isolada pela distância e pela negação instintiva da onda revolucionária francesa, que havia enterrado o *Ancien Régime* e posto fim aos privilégios hereditários da mais antiga das monarquias européias. A revolução sacudiu as fundações dos regimes vizinhos. Sinalizou para os príncipes alemães e austríacos que seu mundo confortável estava condenado à morte. Entre a esperança e o medo, eles se perguntavam como proteger seu poder político e financeiro do desastre que ocorria na França, e o que o novo equilíbrio de poder na Europa traria. Como se viu, o Terror que irrompeu em 1793 e as políticas militares agressivas do novo governo francês justificaram os piores temores dos nobres e provocaram um período de invasões e de instabilidade na Europa ocidental que duraria até o reinado de Napoleão.

Conscientes de que as revoltas na França assinalavam uma nova época e poderiam se espalhar pelos impérios alemão e austríaco caso não fossem reprimidas, os artistas e intelectuais alemães se pronunciaram claramente sobre ambos os lados da questão. Já em 1788-89, quando Luís XVI convocou os Estados Gerais numa tentativa bem-intencionada, mas inútil de levar a cabo as reformas e impedir a violência, o poeta Klopstock escreveu uma ode declarando o gesto do rei "o evento mais importante do século".[3] Para os escritores alemães idealistas, de opiniões moderadamente liberais, assim como para seus colegas em toda a Europa, a revolução, nos seus estágios iniciais, parecia sinalizar uma nova fase na história –"grandioso foi o que naquele amanhecer estava vivo", disse Wordsworth –, na qual a liberdade, a igualdade e a fraternidade pareciam finalmente estar prestes a triunfar. *"Sie und nich Wir"* (Eles e não nós), título de outro poema de Klopstock, expressava a inveja que os artistas e intelectuais alemães sentiam pelo fato de os *citoyens* franceses terem rompido as barreiras de classe e riqueza que constituíam a base da estrutura social.

Somente mais tarde, quando os grandes ideais revolucionários desmoronaram com a ascensão do Terror, suas esperanças e ilusões começaram a desaparecer. E, enquanto a aristocracia de língua alemã, liderada pela monarquia austríaca, trabalhava para impedir que a propaganda revolucionária e as convulsões emergissem em seu meio, uma atmosfera de repressão política se instalou em Viena nos anos 1790 e criou as bases para um virtual estado policial, com espiões, informantes e temores de conspirações.

De fato, a repressão tinha começado nos últimos anos do reinado de José II, quando a disseminação de crenças revolucionárias, claramente subversivas aos olhos da monarquia, provocou o fortalecimento dos poderes da polícia e a supressão de movimentos sediciosos. Já em 1786, antes da Revolução Francesa, a polícia austríaca recebera instruções de

> *investigar discretamente o que o público em geral está dizendo sobre o imperador e seu governo, como a opinião pública está se desenvolvendo nesse aspecto, se nas classes sociais superiores e inferiores existem descontentes ou talvez até mesmo agitadores [...] e tudo deverá ser informado consistentemente ao quartel-general.*[4]

Em 1789, o regime restringiu severamente a liberdade de imprensa e estava atento a qualquer sinal de traição e de sedição. Essas políticas continuaram no reinado de Leopoldo II e de Francisco II, apesar dos esforços de Joseph von Sonnenfelds, conselheiro da Chancelaria da Corte, para impedir que a polícia secreta acumulasse poderes ainda maiores. A deflagração da guerra entre a França e a Áustria, em 1792, tornou a atmosfera de Viena pior.[5] Durante os primeiros anos de Beethoven em Viena, o clima político ficou ainda mais restritivo. Os austríacos que simpatizavam com os ideais da Revolução Francesa, e que se reuniam para discussões nos bares, nos cafés e nas casas particulares, ficaram sob crescente suspeição. No verão de 1794, um grupo de simpatizantes revolucionários foi preso, julgado e condenado. Em janeiro de 1795, dois foram enforcados; vários outros receberam longas sentenças de prisão.[6]

Beethoven estava consciente dessas crescentes ameaças contra as liberdades civis. Em maio de 1793, registrou alguns versos do *Don Carlos* de Schiller no álbum pessoal de uma senhora em Viena, uma certa Theodora Johanna Vocke, seguidos de uma série de "preceitos":

> *Eu não sou mau – sangue quente é o meu defeito – meu crime é que sou jovem. Não sou cruel, verdadeiramente mau. Mesmo se emoções selvagens assaltam meu coração, meu coração é bom...*
> *Preceitos: fazer o bem sempre que puder; amar a liberdade acima de qualquer outra coisa; jamais negar a verdade, mesmo diante do trono.*[7]

Em 1794, numa carta para Bonn, Beethoven descartou o interesse do público vienense pelos palpitantes assuntos políticos da época, mas registrou sua preocupação com a polícia austríaca e suas medidas repressivas.

> *Aqui, várias pessoas importantes foram presas; comenta-se que a revolução vai explodir. Mas eu acredito que, enquanto um austríaco conseguir sua cerveja preta e suas pequenas salsichas, ele dificilmente se revoltará. As pessoas dizem que os portões que dão para os subúrbios serão fechados às dez horas da noite. Os soldados andam com seus mosquetes carregados. Aqui, se você ousar levantar a voz, a polícia pode levá-lo sob custódia.*[8]

Embora os pensadores e políticos alemães divergissem sobre como interpretar a transformação na França, nenhum podia negar seu significado. A decapitação de Luís XVI e de Maria Antonieta provocou um grave temor na Europa e nas Américas. Mais tarde, Goethe observou em seu diário que as atrocidades de Robespierre haviam chocado o mundo.[9] Schiller não apenas denunciou a "geração depravada" dos revolucionários pelos atos sangrentos do Terror, mas empreendeu uma investigação filosófica mais profunda sobre as razões do fracasso da revolução; em última análise, ele encontrou suas causas não apenas na política francesa, mas, de maneira mais ampla, no fracasso do Iluminismo. Parece não haver dúvida de que foi da leitura de uma obra de Schiller, *Cartas sobre a educação estética do homem*, que Beethoven formou sua opinião sobre o poder da

arte (e da música) para instruir indivíduos e a sociedade de uma maneira inteiramente nova, e para conduzi-los a níveis mais elevados de compreensão e de comportamento. Se Schiller, o teatrólogo inovador, tinha sido um modelo potencial para Beethoven nos anos 1780, Schiller, o artista filósofo dos anos 1790, se tornou uma influência ainda mais poderosa na formação de sua visão moral e política.[10]

Viena como centro musical

Para um jovem músico em busca de sucesso, a expressão de crenças liberais tinha que ser temperada pela prudência e pela necessidade. Beethoven acreditava nos princípios políticos iluministas em nome dos quais a revolução tinha sido feita, mas certamente ficou chocado, como a maioria dos alemães, quando o Terror executou mil e seiscentos franceses em nove meses. E, naturalmente, estava consciente de que a decapitada Maria Antonieta era irmã do eleitor de Bonn, Max Franz. Para Beethoven, que não tinha um emprego assalariado, o patronato aristocrático era a base de sustentação de sua vida. Mesmo em tempos difíceis e perigosos, era mais fácil encontrar esse apoio em Viena, onde viviam seus conhecidos patronos, do que procurá-lo em outro lugar. E, embora a Viena da época não rivalizasse com Berlim, Paris ou Londres no que diz respeito à vida musical – a cidade não possuía um teatro para concertos públicos ou uma organização de amigos da música que pudesse patrocinar séries regulares de concertos –, ainda assim era uma colméia de música e de produção musical.[11]

O núcleo da rede de patronos era a corte imperial. Sua *Hofkapelle*, a orquestra da corte, tinha origem no Renascimento e havia florescido como uma instituição musical importante durante quase três séculos. No começo do século XVIII, a corte havia se tornado a meca da ópera italiana. Seu poeta oficial, Pietro Metastasio, produziu dúzias de libretos de *opera seria*, que foram musicados por todos os importantes compositores, de 1730 a 1790, incluindo Hasse e Mozart. Nos anos 1750, a corte tinha assumido a direção do Burgtheater e do Kärntnertortheater, dois dos

mais importantes teatros da cidade. Com um olho no apelo popular e no orgulho nacional, os administradores da corte imperial de José II tinham se voltado para a produção de *Singspiele*, propiciando o surgimento de uma nova tradição vienense, que Mozart enriqueceu com *O rapto do serralho*, em 1782, e *A flauta mágica*, em 1791, os pontos altos da florescente ópera alemã.

Além da ópera, a música orquestral também havia se expandido, principalmente nos salões da nobreza. Esses salões refletiam a paixão dos nobres pela música como a forma mais elevada de entretenimento, ofereciam-lhes uma maneira de competir por prestígio cultural e davam a alguns deles a oportunidade de exibir suas obras – algumas bastante genuínas – em pequenos grupos de músicos contratados por eles e até mesmo se apresentar tocando instrumentos de teclado ou de cordas.

Por volta dos anos 1790, o patronato privado em Viena havia declinado, enquanto o número de concertos públicos em salas musicais e em jardins crescera substancialmente. Em 1800, um correspondente observou que concertos realizados em salões como o Augarten ou o Mehlgrube eram anunciados na loja de farinha de trigo onde os padeiros vienenses faziam suas compras. Em 1785, Mozart correu o risco financeiro de promover seis concertos por subscrição no Mehlgrube, pagos por duzentos e cinqüenta ou trezentos subscritores para cada concerto – uma inusitada iniciativa para a época.[12] Esses concertos eram promovidos por um artista individual, que esperava embolsar os lucros, ou organizados para uma causa benemerente. Mais raramente, eram organizados por uma associação de amantes e patronos da música ou por um empreendedor individual.[13] Quando Beethoven chegou a Viena, todas essas oportunidades de exibição pública ainda estavam florescendo e começando a suplantar os concertos privados. E, embora menos nobres mantivessem músicos em suas folhas de pagamento, eles encontravam maneiras de contratar músicos para ocasiões especiais.[14] Os profissionais tocavam ao lado de competentes instrumentistas amadores de cordas e sopros. Esses conjuntos e coros que misturavam diletantes e profissionais continuaram sendo uma característica do meio musical de Viena ao longo da vida de Beethoven.

Confrontando a aristocracia vienense

Perspicazes patronos vienenses viram no jovem Beethoven um talento brilhante, um "novo Mozart", nos vários significados implícitos nesse título. Entre esses patronos havia muitos a quem o compositor dedicou obras importantes e de quem recebeu apoio financeiro. De trinta patronos nobres listados num estudo sociológico sobre Beethoven, ele dedicou obras a pelo menos vinte deles, e certamente manteve relações cordiais com no mínimo uma dúzia de outros.[15] Entre os mais ativos estavam o barão von Swieten, muito conservador; o conde Ferdinand Waldstein, patrono de Beethoven em Bonn; o conde e a condessa von Browne; o príncipe Karl Lichnowsky e sua mulher, a princesa Christiane; o irmão mais moço do príncipe, o conde Moritz Lichnowsky; e o príncipe Franz

Palácio do príncipe Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, um dos ricos patronos vienenses de Beethoven, num quadro de Bernardo Bellotto. Nesse palácio, a orquestra particular do príncipe realizou ensaios da Eroica, *antes de sua primeira apresentação pública em 1805 (Kunsthistorisches Museum, Viena).*

Joseph Maximilian von Lobowitz, cujo imponente palácio possuía um salão grande o bastante para apresentações orquestrais. A rede de relações sociais importantes foi aumentando com o tempo, e incluía senhoras patronas, alunos de piano e amigos, entre os quais as irmãs do clã Brunsvik, Therese e Josephine. Josephine casou-se com o conde Joseph Deym em 1799 e, depois da morte do marido, em 1804, manteve uma relação íntima com Beethoven por muitos anos, como sabemos pelas cartas de amor que ele lhe escreveu entre 1804 e 1807.[16]

Naqueles anos, a atitude de Beethoven em relação aos seus patronos oscilava entre uma ardente ambição de sucesso e uma feroz e obstinada independência. Esses impulsos estiveram permanentemente em conflito, não apenas nos primeiros anos de Viena, mas durante toda a sua vida. Sendo um compositor independente sem emprego fixo, ele precisava do apoio dos patronos para fazer carreira e ganhar o reconhecimento tão desejado. Mas exigia respeito, e seu temperamento impetuoso, violento às vezes, explodia com certa freqüência. Seus admiradores mais perceptivos e sensíveis estavam sempre dispostos a lhe perdoar as maneiras bruscas e insolentes, que consideravam um preço a pagar pelo seu talento, e alguns deles provavelmente viam nisso uma marca de temperamento artístico. O príncipe Karl Lichnowsky, o mais generoso entre eles, lhe concedeu uma pensão anual de seiscentos florins de 1801 a 1806. Lichnowsky era amigo de Waldstein e tinha sido próximo de Mozart, a quem tentara ajudar durante as dificuldades financeiras dos seus últimos anos, de 1789 a 1791. Foi ele quem organizou a turnê de Mozart a Praga, Dresden, Leipzig e Berlim, em 1789. Exatamente sete anos depois, planejou a mesma viagem para Beethoven, apresentando-o aos mesmos patronos locais e a artistas que tinham conhecido Mozart. Assim, Lichnowsky promoveu o projeto artístico pelo qual o jovem Beethoven procurava cumprir seu papel de sucessor de Mozart.[17]

Como Waldstein, Karl Lichnowsky era mais velho que Beethoven e tinha a mesma idade que Mozart. Era um bom músico, que tocava música de câmara de dia e perseguia as mulheres à noite. Uma dessas senhoras do seu círculo social mais tarde o chamou de "um cínico degenerado e um covarde desavergonhado" que teve muitos filhos ilegítimos. Sua morte, em

1814, é atribuída a uma doença venérea. Sua mulher, a princesa Christiane, também devotada admiradora de Beethoven, suportou um casamento tão doloroso que, de acordo com os rumores, uma vez se disfarçou de prostituta para surpreender o marido num bordel.[18] Esse extravagante estilo de vida não era raro na classe alta de Viena. Um amigo de Beethoven descreveu o conde Browne, a quem Beethoven dedicou quatro obras, como "um homem estranho, cheio de talentos e belas qualidades de coração e de espírito... mas cheio de fraquezas e de depravação".[19]

É curioso e estranho que os mais atenciosos patronos de Beethoven nessa época fossem considerados por Solomon homens que raramente estavam "livres de dificuldades pessoais e mesmo de tendências bizarras".[20] À luz da história, podemos imaginar a forte pressão sobre a nobreza austríaca, que sabia que o clima de revolução e guerra no estrangeiro e mesmo as mudanças políticas em seu país representavam um risco inevitável a seu *status*. Isolados dos acontecimentos políticos e sociais fundamentais da sua época, os nobres austríacos se esforçavam por dar algum significado à sua vida. Para alguns, esse esforço significava gastar futilmente o tempo em caçadas, bailes, recepções, intrigas, casos amorosos e outras diversões – os padrões tradicionais da sua classe social. Para outros, significava a música, seu paliativo. Em 1813, a mordaz Madame de Staël descreveu a aristocracia vienense em poucas palavras:

> *Todas as pessoas melhores desfilam,* en masse, *de um salão a outro, três ou quatro vezes por semana. O tempo é gasto em se vestir para essas festas, em se locomover até elas, em esperar nas escadas pelas carruagens, em passar três horas à mesa; e nessas inúmeras reuniões sociais onde não se ouve nada além de frases convencionais. Essa exibição diária de uns indivíduos para os outros é uma esperta invenção da mediocridade para anular as faculdades espirituais.*[21]

Sobre a nobreza austríaca como um todo, Beethoven poderia muito bem ter-lhe dito, como o Fígaro de Beaumarchais disse privadamente sobre o conde Almaviva: "Porque é um nobre, você acha que é um grande homem! O que fez para merecê-lo? Somente teve trabalho de nascer!"[22]

Apesar disso, os patronos de Beethoven – e da música em geral – constituíam um grupo relativamente culto e refinado da aristocracia, e muitos deles cultivavam a música com entusiasmo, com graus variados de habilidade e, em alguns casos, com uma preocupação genuína com a qualidade artística. De suas vidas vazias, esses aristocratas amantes da música olhavam para seus sonhos e viam no jovem Beethoven um compromisso com a arte que eles jamais poderiam emular. Ali estava um músico totalmente comprometido com os valores e às necessidades da sua arte, que podia permanecer afastado de suas vidas cuidadosamente organizadas para os prazeres sociais e, ao mesmo tempo, usar desavergonhadamente sua riqueza e seu *status* como plataforma para sua carreira. Ele não podia evitar uma raiva mal-disfarçada dessas pessoas, de si mesmo e da necessidade de aceitar sua generosidade enquanto lutava para se libertar da servidão que era o destino dos músicos desde tempos imemoriais. É até mesmo possível que sua ocasional adoção de uma "pretensa nobreza" – que às vezes encarava como uma fantasia e às vezes permitia que conjeturassem que ele poderia realmente ser de origem nobre – tenha se originado de um ressentimento, do sentimento de que ele, um artista, merecia, mas jamais obteria, as vantagens materiais que seus patronos usufruíam com tanta indiferença.[23]

O relato de Frau von Bernhard, que tinha ido para Viena ainda menina para completar seus estudos de piano, conta essa história, tanto na maneira desdenhosa como descreve Beethoven, quanto nos detalhes que ela escolheu ressaltar:

> *Quando vinha à nossa casa, ele costumava enfiar a cabeça pela porta para ter certeza de que não havia ninguém de quem não gostasse. Ele era baixo e de aparência comum, com um rosto feio, avermelhado e cheio de marcas. Seu cabelo era muito escuro e caía, desarrumado, em torno do rosto. [...] Suas roupas eram muito ordinárias, não muito diferentes da moda daqueles dias. [...] Falava com um sotaque forte e de uma maneira bastante comum. [...] Não tinha maneiras educadas, nem nos gestos, nem na conduta. Era muito arrogante. Eu mesma vi a mãe da princesa Lichnowsky, a condessa Thun [uma patrona de Haydn e de Mozart, sogra*

> *de Lichnowsky] se ajoelhar aos seus pés, enquanto ele se reclinava no sofá, implorando-lhe que tocasse alguma coisa. Mas Beethoven não tocou...*

E ela continua:

> *Ainda lembro claramente de Haydn e Salieri sentados num sofá... ambos cuidadosamente vestidos à maneira antiga, com perucas, sapatos e meias de seda, enquanto Beethoven chegava vestido na maneira informal do outro lado do Reno, quase mal vestido.*[24]

Posturas contrastantes – dependência confortável e independência sem conforto – haviam sido adotadas por seus dois grandes mentores espirituais, Haydn e Mozart. Haydn passou mais de trinta anos a serviço da família Esterházy, emergindo apenas, já com quase 60 anos, como um velho mestre, e jamais se rebelou contra o sistema. Haydn parece ter aceitado que seu desenvolvimento como artista tinha sido não apenas facilitado, mas condicionado, pelo permanente apoio do príncipe Nikolaus. Como mais tarde ele mesmo disse a um biógrafo, Georg August Griesinger:

> *Meu príncipe estava contente com o meu trabalho. Eu recebia aprovação e podia, como diretor da orquestra, fazer experimentos, observar o que aprimorava um efeito e o que o enfraquecia, dessa maneira, aperfeiçoando, acrescentando, eliminando e correndo riscos. Eu vivia à parte do mundo, não existia ninguém ao meu lado para me confundir ou me aborrecer pelo caminho, e assim tive que me tornar original.*[25]

Griesinger, um dos dois contemporâneos confiáveis que deixaram registradas suas impressões de Haydn, afirma que, durante anos, ele resistiu a convites para ir para a Inglaterra, onde seu sucesso parecia assegurado, dizendo que, "enquanto esse príncipe estiver vivo, não posso deixá-lo".[26] Outros fatos, relatados por Griesinger e por Albert Christoph Dies, outro contemporâneo, nos dão uma clara noção da fidelidade de Haydn a seus patronos e da lealdade e generosidade com que eles lhe retribuíam. Os dois lados compreendiam que ele tinha muito a ganhar com essa longa e

feliz associação, e Haydn era, por natureza, equilibrado e consciencioso. Dies relata que a casa de Haydn em Eisenstadt se incendiou duas vezes, e que o príncipe Esterházy correu a "confortá-lo, ordenou que a casa fosse reconstruída e providenciou os móveis necessários. Haydn, profundamente comovido pela generosidade do príncipe, somente podia retribuir com amor, dedicação e com a criação da sua musa".[27]

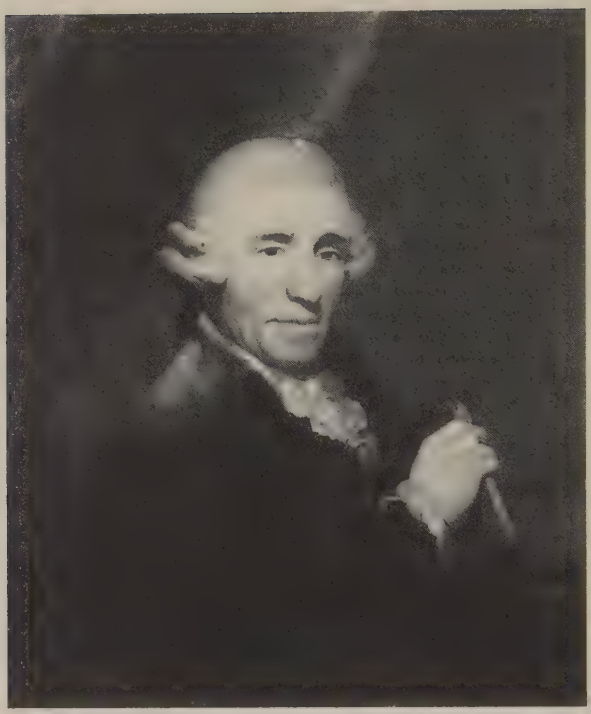
Depois de seus primeiros anos de confinamento na opressiva Salzburg, Mozart, parcialmente incensado pela fama internacional de antiga criança prodígio e por várias longas turnês ao exterior durante os anos 1770, passou seus últimos onze anos em Viena (1781-1791) como professor, pianista e compositor independente. Na falta de um cargo na corte ou na igreja, sua situação profissional era precária e incerta. No entanto, a imagem de Mozart que durante muito tempo predominou, a de um músico perpetuamente pobre, é uma distorção. Nos anos que passou em Viena, sua renda flutuou consideravelmente, deixando-o algumas vezes num constrangimento financeiro e algumas vezes bastante bem de finanças. Ainda assim, embora fosse muito admirado por patronos em Praga, Bonn e em toda parte, ele nunca recebeu da corte imperial, ou de qualquer outro patrono importante em Viena, o posto permanente que claramente merecia. Numa carta generosa, Haydn lamentou o fato de que Mozart ainda não tivesse sido agraciado com um posto importante, compatível com seus "incomparáveis talentos".[28]

Beethoven inicialmente aceitou a hospitalidade dos Lichnowsky. O príncipe Karl, sua mulher e seu irmão o tratavam como a um hóspede mimado e honrado. Seu primeiro apartamento situava-se num edifício de propriedade do príncipe, que vivia num andar superior. Mais tarde Beethoven escolheu seus próprios alojamentos, mas de modo a estar perto deles. Ainda assim, embora o príncipe Karl tenha lhe presenteado com um conjunto de raros instrumentos italianos de corda – agora preservados em Bonn – e também com uma anuidade de seiscentos florins, Beethoven se incomodava com suas expectativas. Recusava-se a comparecer diariamente às quatro horas da tarde na casa dos Lichnowsky para jantar, e disse a Wegeler: "Devo chegar em casa às três e meia da tarde todos os dias, mudar de roupa, me barbear e tudo o mais? Jamais farei isso!"[29]

Sua raiva explodiu novamente em 1802, quando recebeu um presente da condessa Susanna Guicciardi, mãe de sua aluna Giulietta Guicciardi. Tomando o presente como um pagamento, ele veementemente a censurou e lhe deu uma áspera lição da moral e do orgulho beethovianos, dizendo em uma carta que o gesto dela "imediatamente colocou o pouco que fiz pela querida J. [Júlia] no nível do seu presente, e me pareceu que a senhora quis ferir o meu orgulho, demonstrando que sua intenção era mais me tornar seu devedor do que mostrar a dívida que tinha para comigo".[30] Entretanto, como era de seu feitio, não cortou a relação e acabou encontrando uma maneira de manter o presente, dizendo que tinha decidido aceitá-lo depois de ler dez vezes as palavras que o acompanhavam. Ele a preveniu de que, se esse tipo de coisa se repetisse, "jamais me verá novamente em sua casa". E, reveladoramente, lhe assegurou que, embora estivesse adotando um comportamento muito franco e livre na casa dela, onde não queria receber pagamento pelo seu tempo, "adoto a mesma franqueza em todos os lugares, mesmo onde trabalho somente pelo pagamento".

Haydn

Era importante para Beethoven conhecer os melhores instrumentistas de cordas e de sopro estabelecidos em Viena, artistas que freqüentavam os salões dos mesmos patronos que ele. A paixão de Lichnowsky por música de câmara revelou o jovem violinista Ignaz Schuppanzigh, líder de um quarteto de cordas recentemente formado, que incluía o violista Franz Weiss e o violoncelista Nikolaus Kraft.[31] Assim, em meados da década de 1790, quando já começava a se estabelecer, mas não tinha ainda composto um único quarteto de cordas, Beethoven teve a oportunidade de ouvir quartetos de Haydn e de Mozart executados por excelentes artistas. A reputação de Beethoven como pianista e improvisador também o colocou em competição com outros *virtuosi* do teclado da época. Logo que chegou a Viena, foi assediado com convites para tocar para a nobreza, a maioria dos quais rejeitou e evitou quanto pôde. Essas situações o deixavam



Franz Joseph Haydn, que concordou em aceitar o jovem Beethoven como aluno, retratado pelo pintor inglês Thomas Hardy, em 1791, durante sua primeira viagem a Londres (Royal College of Music, Londres).

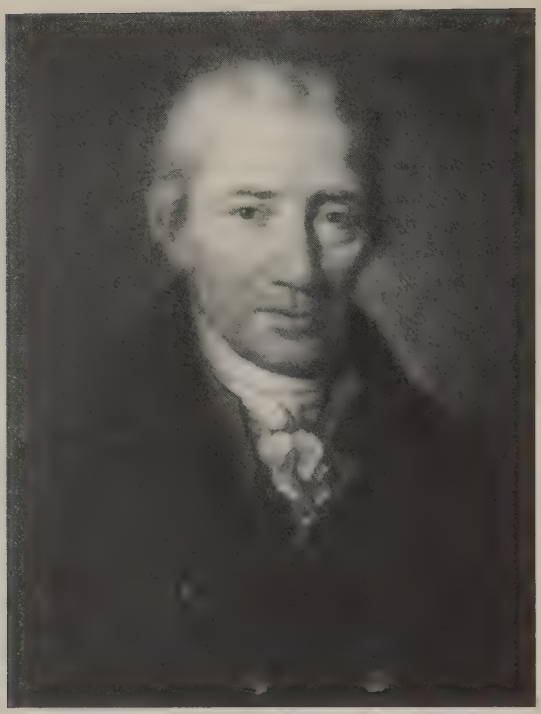
enraivecido. Wegeler relata que, em meados dos anos 1790, quando convidado para tocar,

> *ele tinha acessos de raiva. Freqüentemente vinha então até mim, triste e aborrecido, reclamando de que o tinham feito tocar, embora seus dedos doessem e o sangue sob suas unhas ardesse. [...] Eu tentava distraí-lo e acalmá-lo. [...] Jamais consegui curá-lo de sua obstinação, que era freqüentemente a causa de discussões amargas com seus amigos mais próximos e seus patronos.*[32]

A mesma teimosa resistência parece ter perturbado sua relação com Haydn, embora, nesse caso, misturada à reverência pelo autêntico talento do mestre. Sempre generoso e delicado, Haydn fez o que pôde para

ajudar o desenvolvimento de Beethoven. No passado, havia ensinado alunos capazes, como Ignaz Pleyel e Sigismund Neukomm, mas nenhum deles tinha o talento de Beethoven ou seu explosivo temperamento. O que complicou a relação foi, sobretudo, a expansão da longa e bem-sucedida carreira de Haydn, que provocou visitas à Inglaterra em 1791-92, e novamente em 1794-95; sua recepção na Inglaterra como um grande artista; as grandiosas encomendas de novas obras para apresentar em seus concertos na Inglaterra, principalmente as sinfonias de Londres; e o espírito de liberdade que o dominou depois de muitos anos como mestre-de-capela da família Esterházy. Não seria razoável esperar que, durante os anos 1790, Haydn se devotasse de todo coração a corrigir exercícios de contraponto, não importa quão talentoso fosse o aluno, e Haydn dificilmente tinha tempo ou inclinação para isso. No começo de 1793, Beethoven sentia que seus estudos de contraponto com Haydn não o estavam levando a lugar nenhum. De acordo com uma observação que fez mais tarde a Johann Schenk, estava estudando "há mais de seis meses [sic] e continuava trabalhando no primeiro exercício".[33] Em algum momento daquele mesmo ano, Beethoven começou a estudar com Schenk, um respeitável compositor viajante, que colocou o clássico *Gradus ad Parnassum* de Joseph Fux nas suas mãos e trabalhou duro para corrigir os exercícios de contraponto de Beethoven durante alguns meses, "ao fim dos quais ele terminou o contraponto duplo". De acordo com um testemunho posterior de Schenck, foi ele que insistiu que essas aulas fossem mantidas em segredo, sem o conhecimento de Haydn, com quem Beethoven aparentemente continuou estudando. Em janeiro de 1794, quando Haydn voltou a Londres sem levar Beethoven, como os rumores afirmavam que ele faria, Beethoven procurou o celebrado teórico e professor Johann Georg Albrechtsberger para ter aulas adicionais de contraponto, com ou sem o conhecimento de Haydn. Beethoven tinha três sessões por semana com Albrechtsberger e também com Schuppanzigh, talvez para aulas de violino.

Os escrúpulos e os cuidados de Albrechtsberger com os detalhes da pedagogia eram exemplares. Num determinado registro dessas aulas, Beethoven escreveu um acorde não preparado e perguntou, numa nota



Johann Georg Albrechtsberger, famoso teórico do final do século XVIII que se tornou mestre de contraponto de Beethoven em 1794 (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viena).

à margem: "É permitido?"[34] Toda a experiência de estudar a mais exigente e rigorosa das disciplinas da composição – o contraponto tonal – foi salutar e deu a Beethoven uma disciplina que ele não poderia extrair da execução ao teclado, da improvisação e da composição livre, que ele já dominava com facilidade em 1793-94. Como Nottebohm registrou num valioso relato, esse período de estudo

> *o enriqueceu com novas formas e meios de expressão e [...] provocou uma mudança no seu modo de compor. As vozes adquiriram um maior fluxo melódico e independência. Uma certa opacidade tomou o lugar da antiga transparência na textura musical. Em lugar de uma polifonia homofônica de duas ou mais vozes, surgiu uma polifonia que era verdadeira. O tipo anterior de acompanhamento deu lugar a um estilo* obbligato *de compor,*

> *que se fundamentava, em grande medida, no contraponto. Beethoven aceitou o princípio da polifonia; sua escrita de partes instrumentais se tornou mais pura, e vale observar que as obras escritas imediatamente depois das lições estão entre as mais puras que ele jamais compôs. Na verdade, o modelo de Mozart ainda brilha através da textura, mas o notamos menos na arte da figuração do que na forma e em outras coisas que estão apenas indiretamente associadas ao estilo* obbligato. *Similarmente, podemos falar de outras influências – a de Joseph Haydn, por exemplo...*[35]

Uma fuga para teclado em dó maior da Coleção Kafka pode muito bem ter sido escrita no período de estudos com Albrechtsberger. Algumas primeiras fugas fragmentárias para quarteto de cordas, assim como muitos exemplos de passagens em forma de fuga existentes em obras acabadas, também nos mostram a importância do trabalho de Beethoven no contraponto.[36]

Sobre os sentimentos de Beethoven em relação a Haydn, temos que distinguir os julgamentos artísticos dos pessoais. Em termos musicais, não existe dúvida de que Beethoven reverenciava Haydn como um mestre do mais elevado nível. Podemos constatar que ele aprendeu enormemente com o mestre, não só na música que criou, como também em testemunhos posteriores, como a carta a Emile M. Embora tenha sido criado para emular Mozart, Beethoven conhecia e valorizava as sinfonias e obras de câmara de Haydn; copiou algumas delas; estudou como Haydn aguçava a percepção e intensificava o vigor das idéias, das frases e dos parágrafos musicais; e imitou algumas de suas inovações formais e expressivas. No lado pessoal, sua relação parece que não foi fácil, e Haydn provavelmente reagiu à truculência de Beethoven quando se referiu ao irascível jovem como um "grão-mogol".[37] Haydn tinha razões para aborrecimento. Depois que chegou de Bonn, Beethoven aceitou a ajuda financeira de Haydn quando precisou, e pediu sua ajuda para negociar com o eleitor, mas o enganou a respeito da data de algumas das suas composições – se tinham sido compostas ainda em Bonn, ou se depois de sua chegada a Viena.

Havia um abismo intransponível de gerações entre eles, e fortes diferenças de pontos de vista sociais, intelectuais e políticos, e também

de personalidade. Ainda assim, Haydn continuou a aceitar Beethoven como um *protégé* depois que voltou de sua segunda visita à Inglaterra. Ele o convidou para tocar em um de seus concertos, e continuou a lhe dispensar obséquios, apesar da suscetibilidade de Beethoven. Haydn criticou o *Trio em Dó menor nº 3,* Opus 1, explicando a Ries que o fizera porque "não acreditava que esse trio pudesse ser facilmente compreendido e recebido favoravelmente pelo público em geral".[38] O fato de Beethoven ter interpretado a reação de Haydn como inveja combina perfeitamente com sua extrema sensibilidade a críticas. Sentimentos de irritação nos dois lados nasceram de diferenças artísticas inatas. A impetuosa originalidade e a elevada tensão emocional de algumas obras de Beethoven eram tão fortes que pode ter sido difícil para Haydn aceitá-las completamente.[39] Ainda assim, Beethoven deve ter sentido a necessidade da aprovação de Haydn, não apenas por causa de sua fama e precedência, mas porque percebia instintivamente a experiência, habilidade e originalidade de Haydn. Impressionante a esse respeito é a observação de Seyfried de que Beethoven demonstrava "uma espécie de apreensão, porque compreendera que havia aberto, para si mesmo, um caminho que Haydn não aprovara".

Menos de quatro anos depois de chegar a Viena, Beethoven era reconhecido como um jovem herói musical. Podemos constatar plenamente essa apreciação numa publicação de 1796, de Johann Ferdinand von Schönfeld, que analisa o mundo musical vienense e devota um capítulo a breves relatos críticos sobre os compositores ativos na época. Eles incluíam veteranos como Albrechtsberger e Johann Baptist Vanhal, ambos nascidos nos anos 1730, compositores entre 40 e 50 anos, como Joseph Weilg, Ignaz Umlauf, Leopold Kozeluch, Antonio Salieri e Anton Wranitsky, e um grupo mais jovem, que inclui Franz Xaver Süssmayr e Joseph Wölffl, aluno de Leopold Mozart. Wölffl era um pianista brilhante, um pouco mais jovem que Beethoven e claramente seu rival. Entretanto, em 1793, dedicou a ele um conjunto de sonatas para piano, como prova de sua admiração. Em 1799, organizou-se uma competição de piano entre Beethoven e Wölffl na casa do barão Wetzlar, cada um em um piano, improvisando alternadamente sobre temas que um dava ao outro.[40]

Como Seyfried resumiu, "mesmo então Beethoven não negou sua tendência para o misterioso e o sombrio", enquanto Wölffl, "treinado na escola de Mozart, esteve sempre sereno".[41]

O nome de Mozart não consta da lista hierárquica de Schönfeld porque ela abrange somente compositores vivos. O artigo mais longo e o maior elogio são reservados a Haydn, retratado como o maior mestre vivo graças à sua permanente produtividade. Provavelmente refletindo a opinião de patronos que procuravam manipular a opinião a favor de Beethoven (mas sem correr o risco de ofender Haydn), Schönfeld dá ao jovem "gênio musical" a mais alta qualificação abaixo de Haydn, colocando-o acima de qualquer outro compositor de sua geração. Numa análise retrospectiva, dos cerca de quarenta compositores descritos na publicação, cerca da metade parece ter real importância, e desses, cerca de oito merecem uma análise séria [um resultado que nos faz parar para pensar as avaliações críticas sobre compositores nossos contemporâneos]. Mas Beethoven é incluído entre os criativos, claramente como herdeiro de Haydn:

> *Beethoven, um gênio musical, escolheu Viena como sua residência nos últimos dois anos. Ele é admirado amplamente pela velocidade incomum de sua execução no teclado, e é impressionante a maneira como domina as maiores dificuldades com a maior facilidade. Ele parece já ter ingressado no santuário interior da música, distinguindo-se por sua precisão, sentimento e gosto; por isso, sua fama aumentou consideravelmente. Uma prova viva do seu verdadeiro amor pela arte reside no fato de que ele se colocou nas mãos do nosso imortal Haydn para ser iniciado nos sagrados segredos da arte da música. Durante sua ausência, o grande mestre colocou o jovem sob a tutela do nosso grande Albrechtsberger. Muito se pode esperar quando um tão grandioso gênio se coloca sob a orientação de tais grandes mestres! Já existem várias belas sonatas da sua autoria, entre as quais a última é considerada particularmente importante.*[42]

Tocando para um eleitor e para um rei

No começo de 1796, Beethoven viajou para Praga e depois para Berlim, com paradas em Dresden e Leipzig, numa turnê de concertos organizada para durar seis semanas, mas que se estendeu por seis meses. Ele fizera esses planos em combinação com Lichnowsky, que o acompanhou até Praga, exatamente como tinha acompanhado Mozart num itinerário idêntico.[43] Quando Beethoven chegou a Praga, sabia que a bela e histórica cidade boêmia tinha recebido Mozart muito bem, tinha se apaixonado pelo *Fígaro* e testemunhado as estréias do *Don Giovanni*, em 1787, e de *La clemenza di Tito*, em 1791. Beethoven ficou numa estalagem chamada Das goldene Einhorn (O Unicórnio Dourado), a mesma na qual Mozart e Lichnowsky tinham se hospedado em 1789, e deve ter dormido na mesma cama que Mozart. De Praga, ele escreveu a seu irmão Johann:

> *Primeiro de tudo, estou bem, muito bem. Minha arte está ganhando amigos e reconhecimento, e o que mais eu quero? E, desta vez, ganharei um bom dinheiro.*[44]

Enquanto estava em Praga, ele compôs uma importante ária de concerto sobre um texto de Metastasio, *"Ah, perfido"*, Opus 65, para soprano e orquestra. Embora dedicada à condessa Josephine de Clary, cantora e patrona de Praga, provavelmente foi escrita para Josepha Dussek, que a cantou pela primeira vez em Leipzig naquele ano. Mozart admirava Dussek, para quem escrevera uma ária soberba de concerto, *"Bella mia fiamma"*, que se tornou um modelo para Beethoven.[45] Em Praga, Beethoven também compôs umas poucas obras menores, incluindo o *Sexteto de sopros,* Opus 71 e a agradável *Sonata para piano nº 2,* Opus 49, tocada pelo menos em um concerto, no dia 11 de março de 1796. De Praga, ele foi para Dresden, em abril, e depois para Leipzig, cidades de ricas tradições, a última delas especialmente importante para a carreira de Johann Sebastian Bach.[46] Em Dresden, onde ficou durante uma semana e recebeu uma aclamação geral, ele tocou para o eleitor da Saxônia durante uma hora e meia.[47] Sabemos pouco sobre a estada em Leipzig,

mas certamente ele visitou Thomaskirche, principal cenário da atividade de Bach, já transformado num santuário em sua memória.

Em maio, Beethoven chegou a Berlim, a capital prussiana, de longe a mais sofisticada das cidades alemãs, onde permaneceu por um período surpreendentemente longo, até julho, fazendo contatos com músicos e novos patronos. A corte era um atraente centro para a música, graças ao talento e ao interesse do recém-coroado rei da Prússia, Frederico Guilherme II. Esse sobrinho e sucessor de Frederico, o Grande, embora não fosse uma figura política importante, era um devotado músico amador. Na juventude, estudara violoncelo com Carlo Graziani. Subindo ao trono, cercou-se de excelentes instrumentistas, incluindo outros violoncelistas famosos. Um deles era Luigi Boccherini, que, de sua base na Espanha, contribuiu com mais de cinqüenta obras para a corte; outro era Jean-Pierre Duport, que se mudara de Paris para Berlim, onde se tornara o primeiro professor de violoncelo do príncipe e, mais tarde, superintendente real da música de câmara. Um virtuose ainda maior era o irmão de Jean-Pierre, Jean-Louis Duport, que deixou a França em 1790 e se reuniu ao irmão em Berlim. Beethoven conheceu os dois Duport, e escreveu para Jean-Louis as duas sonatas para violoncelo, Opus 5, que estão entre suas primeiras sonatas mais originais, e as apresentou com ele na corte.[48]

Em Berlim, onde Carl Phillip Emmanuel Bach tinha sido a principal figura dos meados do século até sua morte, em 1788, a música da corte era apenas parte do cenário. Havia um animado teatro de ópera, muita música de câmara e música sacra, tocada e cantada freqüentemente na casa dos patronos.[49] Em junho, Beethoven foi convidado a tocar na Berlin Singakademie, uma importante sociedade coral, e "fantasiou" para a audiência sobre um tema de fuga com tanto sucesso que foi convidado para uma segunda apresentação, uma semana mais tarde.[50] Quando recebeu as cópias de sua *Sonata para piano em Lá maior nº 2*, Opus 2, publicada em Viena uns meses antes, ele enviou uma cópia assinada ao diretor da Singakademie, Carl Friedrich Christian Fasch.[51]

Essa viagem apresentou Beethoven a quatro importantes centros musicais, um deles sede da realeza, todos eles com patronos que lhe poderiam ser úteis, se um dia decidisse sair de Viena. Mais tarde naquele

ano, ele foi a Pressburg (hoje Bratislava) e Peste (hoje parte de Budapeste), para tocar em concertos. Dois anos mais tarde, em outubro de 1798, voltou a Praga para apresentar seus primeiros concertos para piano. Agora que tinha consolidado sua posição em Viena; desejava fazer fama como o mais brilhante dos compositores pianistas do seu tempo.

Entrando no mundo editorial

Os primeiros anos de Beethoven em Viena culminaram, em julho de 1795, com a primeira publicação – seu Opus 1 – dos três trios para piano, em Mi bemol, em Sol e em Dó menor, (apropriadamente) dedicados a Lichnowsky. A estrada para o mercado musical estava aberta, e, com as primeiras obras publicadas, sua reputação começou a crescer. Além de ser o primeiro compositor a tornar conhecidos muitos de seus patronos, foi também o primeiro grande compositor cuja música foi regularmente publicada durante sua vida por uma série de editores, algumas vezes em edições rivais. Os editores sabiam ler o mercado, e correram a tirar proveito de suas obras.

Suas negociações com os editores ocuparam uma boa parte de sua atenção durante muitos anos. Elas se tornaram mais e mais complexas à medida que sua carreira progredia, e finalmente resultaram em alguns dos mais bizarros acordos comerciais que qualquer artista jamais teve com seus editores. Dotado de um orgulho feroz, e dependente da venda da sua música para seu sustento, ele trabalhou duro toda a vida, administrando, ou tentando administrar, a publicação da sua obra.[52] Nos anos 1790, sua fama crescente multiplicou a quantidade de editores ao seu redor. Em novembro de 1793, escreveu a Eleonore von Breuning para enviar-lhe as variações sobre o "*Se vuol ballare*", WoO 40, de Mozart, que lhe dedicara, dizendo que "pessoas em Viena têm me atormentado para publicar esta pequena obra".[53] Nos sete ou oito anos seguintes, um constante fluxo de suas obras saía publicado pelas editoras locais.

Nesses primeiros anos, seu principal distribuidor era a prestigiosa editora de Artaria, estabelecida em Viena desde 1766. Artaria havia publicado

mais de trezentas edições das obras de Haydn e oitenta e três primeiras edições de Mozart. Iniciar a carreira com essa editora era um sinal claro de *status*. Uma prova de que a relação era boa foi o fato de suas oito primeiras obras com o número de opus – as que ele consideraria importantes durante toda a sua vida – terem sido publicadas por Artaria entre 1795 e 1797. Mesmo mais tarde, quando ele já era publicado em toda a Europa, Artaria editou um número de obras menores, mas também a primeira edição do importante Opus 106, a *Hammerklavier*, em 1819. No final dos anos 1790, Beethoven mudou para outros editores rivais, tais como Johann Traeg, Giovanni Cappi, Johann Eder, Franz Hoffmeister e Tranquillo Mollo. Essas oportunidades de publicação, negadas a muitos de seus contemporâneos, como Schubert, acompanharam passo a passo sua produtividade. Como ele escreveu a Wegeler em junho de 1801:

> *Minha composição me proporciona um bom negócio; e posso dizer que me oferecem mais encomendas do que posso realizar. Além disso, para cada composição, posso contar com seis ou sete editores, e ainda mais, se quiser. As pessoas não negociam mais; eu estabeleço o meu preço e elas pagam.*[54]

Como resultado dessas negociações, desde o começo ele pensava na composição e na edição como um único empreendimento. Muito poucas obras permaneceram em sua pilha de manuscritos, mesmo que não fossem de alta qualidade. Sucumbindo muitas vezes à necessidade de ganhar dinheiro e ao impulso de se fazer conhecer, ele deliberada e indiscriminadamente publicou muitas dessas obras menores, sem qualquer número de opus – abreviado em alemão como WoO.[55] Ele tentou administrar a seqüência dos números de opus, mas, lidando com tantos editores diferentes, aconteceram alguns lapsos, de modo que quatro números de opus, de um total de 135 publicados durante sua vida, são espúrios. Assim, o Opus 41 e o Opus 42 são arranjos pirateados por outros de dois de seus trios para cordas, piano e outro instrumento, o Opus 63 e o Opus 64 são arranjos não autorizados de obras de música de câmara para cordas. E embora Beethoven tenha tentado reservar os números de opus

O Kohlmarkt (mercado de carvão), uma importante rua de Viena. Visível na lateral direita em primeiro plano, a loja musical de Domenico Artaria, o editor que publicou algumas das primeiras sonatas para piano e da música de câmara de Beethoven (Opus 1 a 8) (Historisches Museum, Viena).

para obras importantes, de vez em quando incluía na seqüência novas composições sem importância – por exemplo, a pequena canção *Merkenstein*, Opus 100, publicada por Steiner em Viena. Mesmo nos últimos anos de sua vida, ele cedeu à tentação de liberar a publicação de obras antigas de qualidade inferior. O *Octeto de sopros,* Opus 103, que efetivamente tinha sido composto em Bonn e revisado como o *Quinteto de cordas,* Opus 4, parece ter sido editado em 1819 por Artaria, embora não tenha realmente aparecido até 1830, quando Breitkopf & Härtel o designaram como Opus 103. O *Quinteto,* Opus 104 [Artaria, 1819] é um arranjo de um antigo *Trio com piano em Dó menor nº 3,* Opus 1, originalmente feito por um certo Herr Kaufmann e "tirado da mais abjeta miséria para um certo grau de respeitabilidade" pelo próprio Beethoven, como ele observou ironicamente na partitura.[56]

Precisamos lembrar que, numa época de pouco ou nenhum controle sobre os direitos autorais, antes que as leis do *copyright* existissem, tudo que um compositor podia auferir de uma publicação era o pagamento

pela primeira edição da obra. Os editores podiam apenas esperar por uma venda rápida logo depois da publicação, mas não tinham maneira de se proteger, ou de proteger o compositor, de edições pirateadas por outros empreendedores, que nada pagavam ao autor e que diminuíam o preço original como pudessem. Como Gottfried Christoph Härtel lamentou para Beethoven, em 1802, "na Alemanha com [a publicação de] toda obra interessante, os reeditores piratas freqüentemente a copiam logo em seguida, de modo que os editores legítimos, que não podem estabelecer preços tão baixos para os exemplares, geralmente sequer conseguem vender um décimo do que os piratas vendem".[57] Portanto, os riscos assumidos pelos editores eram substanciais, e sua relutância em editar obras longas, complexas e difíceis era compreensível. Beethoven tentaria induzi-los a imprimir composições maiores e menos vendáveis prometendo-lhes obras mais fáceis, e sua correspondência é pontilhada de ofertas de obras para editores, que ele declarava prontas embora ainda não estivessem terminadas. Muitas vezes, ele oferecia um pacote de várias obras por um preço fixo para conseguir que as obras maiores, especialmente as de música sacra, saíssem de suas mãos. Isso explica por que seu oratório de 1803, *Christus am Ölberge* (Cristo no monte das Oliveiras), só foi publicado em 1811, depois de anos de esforço para conseguir que fosse aceita por Breitkopf & Härtel, então seus principais editores.

O método padrão de impressão era a gravação a mão, isto é, a música era entalhada em chapas de cobre por especialistas cujo trabalho exigia traçar as linhas da pauta nas chapas, perfurar as cabeças das notas, gravar cada detalhe da notação musical e, se houvesse algum texto, inseri-lo usando cunhos de letras. Os editores mantinham as chapas e tiravam tantas cópias quantas julgavam poder vender. Assim, cada "edição" era um lote impresso num determinado momento pelo editor, e o tamanho das edições diferia, dependendo da venda potencial de cada obra. Os dois trios com piano Opus 70, por exemplo, tiveram uma primeira edição de cem cópias, enquanto a primeira edição da S*onata para piano* Opus 81a *(Lebewohl)* foi cinco vezes maior; entretanto, essa edição foi impressa pelo método recentemente inventado da litografia.[58] Na maior parte das vezes, os erros permaneciam nas versões impressas por um longo

tempo depois que Beethoven ou outros os detectassem. Muitas das cartas de Beethoven para os editores incluíam listas de erros que ele encontrava quando revisava as provas – e sua revisão estava longe de ser exata e cuidadosa –, mas eles faziam poucas correções, temendo perder as vendas para as edições piratas que imediatamente apareceriam. Em 1809, corrigindo cópias antigas da sua *Sonata para violoncelo em Lá maior,* Opus 69, ele mandou uma lista de erros de impressão para Breitkopf & Härtel e lhes disse que publicaria os erros "nos jornais" em Viena e tentaria fazer com que

> *todos os que compraram a obra possam obter as correções. Isso confirma mais uma vez o que já constatei antes, que obras publicadas a partir de meus próprios manuscritos são as mais corretamente gravadas. Presumivelmente, existem muitos erros na cópia que vocês têm, mas, examinando a música, o autor na realidade deixa passar os erros.*[59]

Os problemas nunca foram resolvidos enquanto Beethoven viveu. Numa carta de 1811, a propósito de um arranjo para piano solo da abertura de Egmont, ele repreende Breitkopf & Härtel: "Erros... erros... vocês próprios são um erro! Terei de mandar o meu copista, ou ir pessoalmente, se quiser que minhas obras não saiam como uma massa de erros".[60] Apesar dessas atribulações, suas obras iniciais foram publicadas rapidamente por empenho dos editores de Viena, e, em vista da baixa qualidade de algumas dessas edições (especialmente as da editora Artaria, cujos padrões de gravação não eram os mais elevados), podemos imaginar a frustração de Beethoven.

Capítulo 4

A música dos primeiros anos em Viena

Revisando as primeiras obras

No final do século XVIII, o caminho de um jovem compositor em direção à maturidade dependia de sua habilidade natural, de uma compreensão intuitiva dos gêneros, formas e estilos contemporâneos, e de um fundamento sólido nas disciplinas musicais tradicionais – acima de tudo, nos ainda díspares setores da harmonia e do contraponto. Quando chegou a Viena, Beethoven tinha todas essas credenciais em abundância, exceto o domínio do contraponto, que começou a corrigir com um trabalho assíduo. Ele realizou seus primeiros estudos de contraponto com Haydn, depois com Schenk e, finalmente, com Albrechtsberger, e fez progressos decisivos durante seus primeiros dois anos em Viena. Completou um número infinito de exercícios de contraponto, esforçou-se por integrar uma dimensão contrapontística ao seu trabalho e estudou alguns clássicos da teoria musical, como o *Ensaio sobre a verdadeira maneira de tocar os instrumentos de teclado*, de C. P. E. Bach, *Kunst des reinen Satzes* (A arte da composição estrita), de Kirnerger, e os tratados de Daniel Gottlob Türk e de Albrechtsberger.[1] Todo esse trabalho deu prosseguimento aos estudos teóricos que lhe haviam sido proporcionados por Neefe, juntamente com sua introdução ao domínio da fuga de Bach, em *O cravo bem-temperado*.

Várias obras de Beethoven associadas a esses primeiros anos em Viena tinham sido iniciadas em Bonn, ou até mesmo completadas lá, em versões anteriores. Quando Haydn escreveu ao eleitor, em novembro de 1793, para pedir mais apoio financeiro ao jovem Beethoven, enviou também algumas peças que ele achou que Beethoven havia composto durante os primeiros meses em Viena – inclusive um quinteto, uma partita

para oito vozes (um octeto para sopros, presumivelmente o Opus 103), um trio com oboé, um conjunto de variações e uma fuga. Um mês mais tarde, o eleitor respondeu, indignado, dizendo que, exceto a fuga, todos aqueles trabalhos tinham sido compostos e executados antes da partida de Beethoven. Como não existe razão para duvidar da memória de Max Franz, graças à sua mestria respeitável como músico amador, Beethoven tinha evidentemente preparado um portfólio com novos trabalhos em Bonn, para serem levados a Viena quando o momento finalmente chegasse. Aqueles que ainda sobrevivem, como o octeto para sopros, mostram seu aperfeiçoamento na técnica da composição desde o começo dos anos 1780.

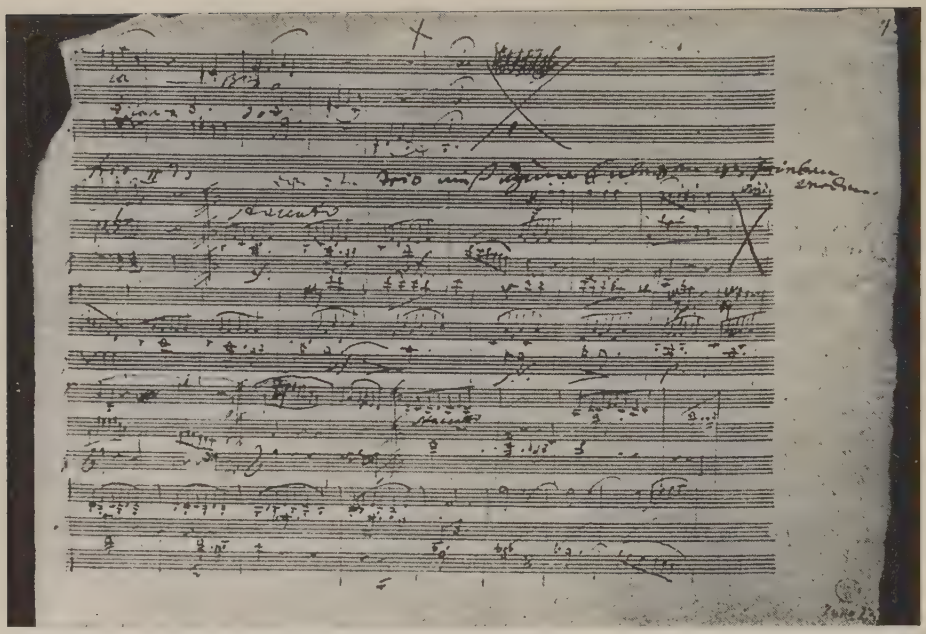
Os casos relatados, os rascunhos e as revisões nos permitem avaliar o andamento do desenvolvimento de Beethoven antes da primeira publicação, em Viena, dos três trios com piano Opus 1, que apareceram no verão de 1795. Em Bonn, ele havia começado um concerto para piano em Si bemol maior, que se tornou o *Concerto para piano nº 2*, embora a maior parte do trabalho sobre ele seja anterior ao primeiro. Esse concerto em Si bemol havia sido esboçado entre 1787 e 1789, para ser apresentado com a orquestra da capela real de Bonn.

As primeiras versões de vários outros trabalhos podem também datar de 1793, seu primeiro ano completo em Viena, entre eles o *Trio para piano nº 1,* Opus 1, que pode ter sido o primeiro desse grupo.[2] Naquele momento, Beethoven provavelmente trabalhava na primeira de suas três sonatas para piano do Opus 2, a poderosa *Sonata para piano nº 1,* Opus 2, com seus turbulentos contrastes, impressionantes padrões de tensão e relaxamento, e claros reflexos dos novos estilos de escrita para teclado que estavam sendo desenvolvidos por Dussek, Clementi e Haydn.

O fato de as três sonatas para piano Opus 2 terem marcado um passo decisivo à frente torna isso tudo ainda mais notável, já que, para duas delas, como já vimos, ele havia retirado material dos seus quartetos para piano de 1785. A maneira como ele utilizou esse material mostra que as profundas raízes de sua primeira maturidade têm origem quase uma década antes de seus primeiros anos em Viena. Se observarmos atentamente o que ele produziu em Bonn, veremos que alguns dos primeiros

trabalhos compostos em Viena, inclusive a *Sonata para piano em Fá menor*, não parecem precursores de estilos posteriores, mas, pelo contrário, a culminância de seus esforços iniciais para compor sonatas cíclicas e música de câmara. Vistos em retrospecto, seus trabalhos juvenis de 1785 mostram uma originalidade surpreendente para um jovem de 14 anos. O estilo inicial de Beethoven revela que ele "multiplicou os recursos de Mozart pelos de Haydn",[3] como sugeriu uma vez Tovey. A observação é válida, e sua ênfase em Mozart como modelo subjacente ajuda a corrigir a impressão de que em 1794-95 Beethoven estivesse trabalhando primordialmente sob o fascínio dos quartetos de cordas de Haydn e de suas primeiras seis sinfonias de Londres (nos 93 a 98), muito embora essas composições também o tenham influenciado significativamente.

A revisão do *Octeto de sopros* Opus 103 como um quinteto de cordas, Opus 4,[4] revela o crescimento musical de Beethoven do final do aprendizado em Bonn até sua primeira maturidade em Viena. O quinteto foi apresentado em lugar de um quarteto de cordas encomendado em 1795 pelo conde Apponyi, um conhecido patrono de Haydn, juntamente com o *Trio de cordas,* Opus 3, como se Beethoven estivesse evitando propositalmente o formato de quarteto, perdendo-o por uma voz de cada lado. No quinteto, cada movimento é mais longo e harmonicamente mais amplo que no octeto de sopros; mas o quinteto é também mais condensado e se torna mais convincente no fluxo de idéias e na animação contrapontística das partes subordinadas. Uma mudança evidente é a adição de uma segunda seção do trio para contrastar com o *menuetto* original, um adendo curto de vinte e quatro compassos marcado *dolce* e *piano*. Assim como Mozart havia omitido visivelmente uma voz na seção do trio – o clarinete – do seu *Quinteto para clarinete*, Beethoven omite a segunda viola, fazendo desse o seu primeiro movimento completo para quarteto de cordas. Mas o mais importante é a suavidade e a autoridade com que o tranqüilo movimento melódico em semitom da frase de abertura é repetido duas vezes na frase de abertura, cada vez numa oitava mais baixa, o que acrescentou sonoridade a cada frase. A revisão inteira – que não é um mero arranjo, mas uma verdadeira recomposição – evidencia mais o domínio de Beethoven do que o uso que ele faz do material de Bonn nas sonatas para piano, Opus 2.



Folha com a partitura manuscrita de Beethoven do "segundo trio" para o scherzo *do* Trio para cordas em Sol maior nº 3, *Opus 9, de Beethoven. Depois dos quatro primeiros sistemas, Beethoven escreveu: "o segundo trio precisa ser excluído e inserido [na obra]" (Beethoven-Haus, Bonn, Coleção Bodmer).*

Outro trabalho submetido à revisão em seus primeiros anos em Viena foi o *Trio de cordas,* Opus 3, ainda essencialmente um *divertimento*, mas um exemplo inteligente de sua habilidade como compositor. Um comentarista inglês, William Gardiner, conheceu uma versão anterior do trabalho, que pode ter sido levado para a Inglaterra em 1792, e uma sobrevivente variante final, escrita à mão por Beethoven, que pertence provavelmente a uma versão que circulava antes da publicação do trio, no início de 1796.[5] Um rascunho do *finale* também contém um número de variações que mostram o progresso de Beethoven nas características idiomáticas da escrita para cordas, assim como as mudanças nos detalhes de composição (como a omissão de um único compasso, ou de frases curtas) o mostram comprimindo o material e irradiando redundâncias. Essas mudanças são consistentes com seus métodos de revisão em todos os períodos de sua carreira.

Música de câmara e sonatas para piano

Com os seus Opus 1 e 2 – três trios com piano e três sonatas para piano –, Beethoven apareceu audaciosamente com obras que, além de mostrar uma forte originalidade, teriam engenhosas implicações na construção de sua carreira. Ao abrir seu registro de publicações com obras para teclado, ele anunciava suas habilidades de compositor e tirava partido de sua reputação como intérprete. Através de contribuições notáveis de Haydn e de Mozart, e de uma hoste de contemporâneos, as sonatas e os trios com piano estavam ganhando terreno, embora ainda ficassem atrás dos quartetos de cordas em dimensão estética. As sonatas para piano e alguns trios de Mozart do início de 1870 incluíam obras de alta distinção, mas poucas delas se comparavam às sonatas para violino, quartetos de cordas, quintetos, concertos e à última meia dúzia de sinfonias, todos eles enriquecidos por sua sutil conexão com as suas óperas. Haydn estava no auge nos anos 1790 quando produziu não somente suas sinfonias de Londres, seus quartetos Opus 71 a 77 e outras obras, mas também uma série de trios com piano muito imaginativos e suas últimas sonatas para piano, entre as quais estão algumas de suas mais brilhantes composições da última fase. Na mesma década, a popularidade das sonatas para piano gerou uma onda de sonatas solo e outras obras para teclado de compositores pianistas que trabalhavam na Europa central, na França e principalmente na Inglaterra. A manufatura inglesa de novos pianos reforçados, com sua graduação de maior alcance e seu timbre mais afinado, estimulou concorrentes ambiciosos, como Clementi e Dussek, a explorar os novos recursos do instrumento.

Beethoven não só certamente conheceu as primeiras sonatas para piano de Mozart e de Haydn, mas também aprendeu com as de Dussek e Clementi, como podemos ver nas passagens de suas obras que refletem formas expandidas de escrita para o piano.[6] Seu domínio cada vez maior das ornamentações e sonoridades pianísticas é visível em cada página do Opus 1 e do Opus 2, que estabelecem a base para estruturas mais amplas e para uma esfera expressiva mais forte da música de câmara para teclado que ele viria a compor posteriormente, para não mencionar seus

concertos. As obras que apareceram até 1798 mostram como ele avançou gradualmente do seguro patamar da música de teclado para o âmbito menos familiar das sinfonias e dos quartetos de cordas.

Sonatas para piano, Opus 2

Embora tenham sido dedicadas a Haydn – e portanto era de se esperar que obedecessem a expectativas familiares –, as sonatas para piano Opus 2 de Beethoven chegaram ao público em 1796, originais no conteúdo e heterodoxas em seu plano. Seguindo o padrão conhecido de colocar duas obras no modo maior e uma no modo menor, Beethoven quebrou a tradição e colocou primeiro a sonata no modo menor e estabeleceu a sonata de quatro movimentos como norma. A *Sonata em Fá menor nº 1*, Opus 2 é uma obra-prima intensa e firmemente tecida. O contorno arpejado de sua famosa abertura, que não pode deixar de lembrar aos ouvintes o final da *Sinfonia em Sol menor* de Mozart, na realidade possui traços do primeiro tema do *Quarteto com piano em Mi bemol maior*, escrito em 1785, três anos antes da sinfonia de Mozart. Na sonata para piano, o tema, que foi alterado para compasso binário, se move com uma lógica decidida desde o arpejo de abertura através da sua figura ornamentada, e move harmonicamente da tônica de abertura até a primeira pausa na dominante, estabelecendo assim o palco para conseqüências dramáticas. O fato de a figura de ornamentação do segundo compasso se mostrar usável como motivo de desenvolvimento é um sinal altamente progressista, que pressagia obras posteriores construídas sobre pequenas células motívicas; essa é uma característica jamais encontrada em Mozart, e somente ocasionalmente em Haydn.[7]

Ainda mais revelador da individualidade de Beethoven é o movimento lento, que transforma um material temático escrito em 1785, ou um simples desenho seccional convencional, num adágio pré-romântico, com padrões de floreios mais elaborados, dissonâncias mais fortes e uma intensidade expressiva que transcende qualquer coisa que ele teria sido capaz de escrever dez anos antes. O terceiro movimento, chamado de *Menuetto*, é na realidade um *scherzo*, com fortes contrastes dinâmicos

entre a primeira parte (*piano*) e a imediata justaposição do *pianissimo* e *fortissimo* na segunda parte – essa última um exemplo típico da forma decidida e enfática da dinâmica de suas primeiras obras. O *finale* traz contrastes similares nos compassos de abertura, com acordes fortemente talhados em ritmos martelados sobre tercinas corridas; essa combinação impregna grande parte do movimento, se desfaz por um tempo na lírica seção do meio, mas retorna para deixar sua marca no *finale fortissimo*, no qual as tercinas e os padrões de acordes se juntam finalmente.

As duas sonatas seguintes contrastam com a primeira, e também uma com a outra. A de nº 2, em Lá maior, move-se por uma ampla gama de emoções em seus quatro movimentos e termina com graça e sedução no *finale* encantador, marcado "rondó *grazioso*". Essa sonata assegurou aos pianistas amadores que o *Sturm und Drang* da *Sonata em Lá menor nº 1,* Opus 2, não era a única voz de Beethoven, mas que ele também podia escrever com encantamento e verve. A terceira, a grande sonata bravura em Dó maior, usa material de 1785 em seu primeiro movimento, mas rearranja habilmente as idéias temáticas num traçado melhor e mais convincente, tudo moldado para dar completa liberdade às passagens virtuosísticas e deslumbrantes que antecipam seu primeiro concerto para piano e algumas das sonatas posteriores, inclusive a *Sonata Waldstein*.[8] A abertura, com sua figura motívica altamente recortada – abrupta, enérgica e separada por uma pausa (como na abertura do *Quarteto nº 1,* Opus 18) –, logo é ampliada num movimento sobre uma escala muito ampla e imponente e, depois, é igualada pelo restante da obra. As exigências técnicas, a vivacidade e o brilho dessa primeira sonata "opus" transmitem a mensagem de que um grande pianista e compositor tinha chegado ao mundo, já apinhado, das sonatas para teclado.

Trios com piano, Opus 1

Os trios Opus 1 foram dedicados ao príncipe Karl Lichnowsky, e não a Haydn, que, embora possa tê-los admirado, foi cauteloso a respeito das idiossincrasias ferozes do terceiro, em Dó menor. Aqui, como nas três sonatas para piano, encontramos duas obras em tom maior, muito diferentes,

TROIS TRIOS
Pour le Piano-Forte
Violon, et Violoncelle
Composés et Dédiés
à son Altesse Monseigneur le Prince
CHARLES de LICHNOWSKY
par
LOUIS van BEETHOVEN
Oeuvre 1.

Página de rosto dos três Trios para piano, *Opus 1, de Beethoven, sua primeira publicação a levar um número de opus. Beethoven reservou os números de opus para suas obras mais importantes, deixando as outras não publicadas, ou publicando-as sem número de opus (Beethoven-Haus, Bonn).*

mas ambas emocionalmente moderadas, e uma em tom menor, que transpira fogo. O *Trio nº 3,* Opus 1, é o primeiro exemplo publicado do intenso Dó menor de Beethoven, uma tonalidade à qual retornou várias vezes ao longo da vida, numa longa série de obras que compartilham alguns contornos temáticos e afinidades estéticas.[9] O *Trio nº 1,* Opus 1, numa veia conservadora, lembra o *Quarteto com piano em Mi bemol maior* de Mozart, de 1785. É a primeira de muitas composições de Beethoven em Mi bemol maior que abre com uma figura que sobe I-III-V graus da escala (aqui ampliada através de duas oitavas). Essa característica é tão onipresente em suas obras em Mi bemol maior de todos os gêneros, que pode ter sido influenciada, conscientemente ou não, pela abertura em Mi bemol de *A flauta mágica* e seus solenes acordes triplos de abertura, que se movem através da mesma tríade I-III-V. O resto da obra

se expande de outras maneiras: o movimento lento é um rondó lírico amplo e bem-desenvolvido; o *scherzo* em Dó menor é um brilhante *tour de force*, cuja abertura tranqüila se torna turbulenta, carregada de ambigüidade rítmica e de mudanças inesperadas da frase; e o *finale* é "haydnesco" em seu engenho e surpresa, semelhante a muitos *finales* dos quartetos de Haydn.

O segundo trio com piano, em Sol maior, também começa com uma veia conservadora, mas seu glorioso movimento lento irrompe no mundo do romântico. Esse *largo con espressione* é insuperável entre os movimentos lentos de qualquer trio com piano escrito naquela época, e, por sua absoluta beleza lírica, supera as sonatas para piano compostas anteriormente pelo próprio Beethoven. Aqui, pela primeira vez nas obras de câmara com teclado de Beethoven, as cordas atingem uma completa paridade com o piano e compartilham tão completamente o papel principal, que não podemos mais falar da obra como uma composição para teclado com uma parte importante para violino e uma parte subordinada para violoncelo (como nos últimos trios de Haydn). Pelo contrário, as cordas emergem como vozes condutoras em porções significativas do movimento, um dos mais pungentes de seus primeiros movimentos lentos.

O *Trio em Dó menor* completa o conjunto como uma obra tumultuada, em quatro movimentos, que só relaxa no *andante cantabile*, num conjunto de variações. A turbulência domina os outros movimentos do começo ao fim. O primeiro começa com um pequeno tema motívico de dois compassos, que se abre numa frase assimétrica mais ampla e depois numa exposição longa, que se desenvolve através de passagens de semicolcheias apressadas, elementos temáticos contrastantes e um turbilhão de emoções. O *finale* é ainda mais determinado e enfático na estrutura rítmica dos seus motivos de abertura, passando de um apaixonado e explosivo *fortissimo* para outro primeiro tema murmurante em Dó menor. O tema em Dó menor termina num delicado tema secundário, um arco melódico que cresce até um ápice e depois desce, um exemplo daquela "melodia absoluta" que é uma das características mais impressionantes da primeira maturidade de Beethoven [*W 4].[10]

Sonatas para violoncelo, Opus 5

Até os momentos decisivos representados pela *Sonata Pathétique*, Opus 13, e pelas duas sonatas Opus 14, as obras com números de opus do período entre 1792 e 1798 mostram uma diversidade deliberada. A linha principal de Beethoven inclui obras sérias de câmara com teclado e os trios de cordas Opus 9. Apesar de sua habilidade para dotar obras menores de idéias memoráveis e elevado acabamento técnico, já se pode diferenciar as peças que ambicionam a construção de uma carreira e a aprovação da audiência daquelas nas quais o jovem compositor escuta sua consciência interior. Analisaremos primeiro o último grupo.

As duas sonatas para violoncelo, Opus 5, foram evidentemente escritas em Berlim, durante a primeira visita de Beethoven àquela cidade, no começo do verão de 1796, embora tenham sido provavelmente aperfeiçoadas em Viena antes de serem publicadas, em fevereiro de 1797. Essas obras abrem um novo caminho. Embora nos anos 1780 Mozart tivesse estabelecido a rica tradição clássica das sonatas para violino com acompanhamento, nenhuma sonata comparável para violoncelo jamais tinha sido escrita. Isso é verdade diante das abundantes contribuições, para a atraente literatura musical de entretenimento, de compositores violoncelistas como Luigi Boccherini, grande intérprete e um dos favoritos de Frederico Guilherme II, e também produtor fértil de sonatas, concertos, quintetos e outras obras agradáveis, mas estereotipadas. Mas não havia qualquer precedente genuíno para a decisão de Beethoven de atacar o problema de compor uma sonata para violoncelo em escala completa, trazendo a esfera inteira da sua escrita para piano para uma relação recíproca funcional com o violoncelo em seus vários registros e vozes expressivas.

O par do Opus 5 emerge como as duas primeiras sonatas verdadeiras para violoncelo, comparáveis às sonatas para violino de Mozart, o primeiro passo no projeto de longo prazo de Beethoven de liberar o violoncelo de suas funções subordinadas e de apoio para lhe conferir um papel de liderança.[11] Que esse esforço tenha coincidido com seu encontro com Jean-Louis Duport não é acidental. Embora os dois Duport fossem *virtuosi*, Jean-Louis era o intérprete mais famoso, e também tinha grandiosas

ambições didáticas. Alguns anos mais tarde, foi o primeiro a sistematizar uma nova abordagem à técnica do instrumento.[12] Suas realizações para o violoncelo se comparam historicamente às de Viotti para o violino, ao abrir um novo espectro de realizações técnicas. Duport trouxe para o violoncelo toda a gama de brilhantes e novos efeitos técnicos do violinista: arpejos e padrões de ornamentação, movimentos difíceis de arco, paradas duplas, flexibilidade completa nos registros agudos; resumindo, sua execução marcou a emergência do violoncelo como um novo recurso sonoro importante. Aparentemente Beethoven lhe enviou uma cópia com dedicatória do Opus 5, porque Duport lhe agradeceu a dedicatória numa carta e expressou o desejo de tocá-las com ele. Foi a personalidade de Duport como intérprete que Beethoven capturou para animar as duas sonatas.[13]

As duas sonatas para violoncelo diferem de forma significativa, embora compartilhem o mesmo plano formal, que provavelmente Beethoven tomou emprestado da *Sonata para violino em Dó maior*, K.303, de Mozart. A idéia é começar auspiciosamente com um movimento lento que alcança a dominante e depois irrompe no *allegro* de escala completa do primeiro movimento, seguido por um brilhante rondó *finale* para fechar a forma. Cada sonata tem sua própria maneira de juntar o piano e o violoncelo em texturas variadas, que podem gerar uma obra mais ampla. Desse modo, na *Sonata em Fá maior nº 1*, Beethoven utilizou a idéia da reciprocidade temática que encontrou nas últimas sonatas para violino de Mozart, nas quais cada tema importante é apresentado duas vezes; aqui, cada tema é apresentado uma vez com o piano como voz condutora, outra vez pelo violoncelo, ou vice-versa. O *allegro* estabelece um padrão para o tema definido perfeito (virtualmente plagiado por Weber em seu concerto para fagote de 1811), que aparece primeiro no piano, no registro médio, depois no violoncelo, conduzindo a novas elaborações e conseqüências. Essa reciprocidade temática culmina no final, ou perto do final do movimento, quando, num clímax, os dois instrumentos apresentarão o tema principal juntos, em oitavas. Esse princípio, que jamais deixa de produzir efeito, está na base de muitas das últimas sonatas de Beethoven, não somente para violoncelo. O potencial sonoro da corda Dó do violoncelo é evidente do começo ao fim, e o rondó *finale* 6/8 oferece episódios que contrastam efetivamente com o tema principal.

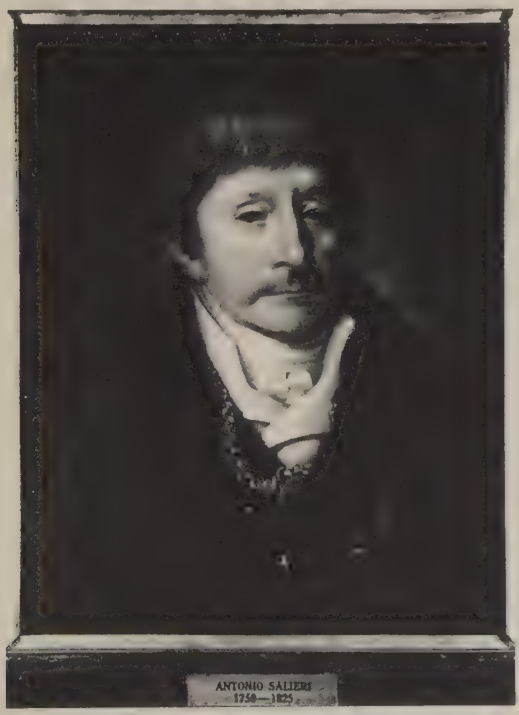
A *Sonata em Sol menor nº 2* é uma das obras mais extensas de Beethoven nesses anos, e mais ambiciosa, intelectualmente, que sua companheira. Aqui, a lenta introdução é longa e complexa, com luzes e sombras, subtemas líricos e, perto do final, silêncios surpreendentes – pausas em acordes irresolutos – que nos preparam para o início do movimento *allegro* em Sol menor, que tem uma dramaticidade considerável. No primeiro movimento *allegro*, o princípio mais importante da organização é o oposto exato da reciprocidade temática. Agora, cada instrumento possui seu próprio material. O piano toca tercinas onduladas durante quase todo o movimento, um dos mais longos movimentos de sonata que Beethoven escreveu, enquanto o violoncelo não toca quaisquer tercinas, mas sustenta linhas longas contra as incessantes figuras rítmicas do piano. Esse esquema maximiza a capacidade do violoncelo para engendrar frases longas em *legato*, subindo e descendo em padrões de crescendo-decrescendo, e ajuda a estender o movimento para sua amplitude completa, ao desenvolver os grupos temáticos principais e secundários, e até mesmo ao inserir um novo tema no meio da seção de desenvolvimento. Então entra o *finale* intrépido, vindo de outra esfera: é um charmoso rondó em Sol maior, reminiscente do mundo social da contradança, embora muito mais desenvolvido, e que prenuncia o *finale* do *Quarto concerto para piano* (também em Dó maior!) na leveza da forma, no humor e até mesmo na abertura na subdominante.

Sonatas para violino, Opus 12

As três sonatas para violino Opus 12, escritas em 1798, também se originam, como poderíamos esperar, do engajamento direto de Beethoven com as últimas sonatas de Mozart. Elas foram dedicadas a Salieri, com quem Beethoven estava estudando composição vocal e métodos de colocação de texto em italiano, certamente com ambições operáticas em mente. Além da dedicatória do Opus 2 a Haydn, essas sonatas representam o único caso em que Beethoven dedicou uma obra com número de opus a um professor, já que não existem dedicatórias para Neefe, Albrechtsberger ou Shenk. Em vista da posição de Salieri como

Hofkapellmeister imperial, e seu papel político na vida musical vienense, a dedicatória tem obviamente intenções carreiristas, embora nada lhe tenha propiciado. Salieri, como Albrechtsberger, achava Beethoven obstinado e difícil, e provavelmente ficou desnorteado pelas novas características dessas obras.[14]

A primeira sonata, em Ré maior, antecipa em seu primeiro movimento os padrões de ornamentação do *Quarteto de cordas nº 3,* Opus 18, uma obra na mesma tonalidade e escrita por volta da mesma época, embora não tenha a amplitude emocional do quarteto. Como suas companheiras desse grupo, a sonata se atém ao modelo de três movimentos no formato familiar – um primeiro movimento *allegro*, um movimento intermediário amplo e lento e um rondó *finale* –, diferentemente dos trios e sonatas para piano em quatro movimentos de 1795. A segunda e



Antonio Salieri, compositor de óperas e mestre de capela da corte imperial, com quem Beethoven estudou a colocação do texto italiano na música (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, *Viena*).

terceira aperfeiçoam a paisagem. A *Sonata nº 2 em Lá maior* combina um brilhante primeiro movimento com um desolado, mas expressivo, *andante* em Lá menor, fechando com um encorpado *allegro piacevole*. O primeiro movimento mostra a antiga facilidade de Beethoven em formar um tema com as repetições arpejadas de uma figura simples de duas notas na mão direita do piano (nesse caso, movendo-se para baixo numa oitava e meia), enquanto o violino pulsa regularmente sobre os sons do acorde no registro intermediário [*W 5]. Desse modo, um instrumento sustenta firmemente o comando harmônico, enquanto o outro atravessa um espaço harmônico definido contra ele. No torcido andamento final do primeiro movimento, emergem novas figuras e padrões como contrastes com a abertura; e a figura de duas notas emerge num maravilhoso lugar da coda, num intercâmbio entre a mão direita do piano e o violino, mais a mão esquerda do piano, para formar o clímax do movimento [*W 6].

A terceira do conjunto, em Mi bemol maior, é mais elaborada e ambiciosa em seu primeiro movimento, e contém um dos melhores primeiros movimentos de Beethoven, um *adagio con molt'espressione* em Dó maior (tipicamente ele dá uma marca de tempo muito mais detalhada do que as que encontramos em Haydn ou Mozart), que é um parente do largo do Opus 7 e do *adagio* do *Trio de cordas nº 3,* Opus 9, ambos também em Dó maior. A obra termina com um enérgico rondó em Mi bemol maior, que recorda o *finale* do Opus 3, em alguns detalhes. Ambos derivam em caráter de Haydn, sobretudo dos *finales* dos quartetos de Haydn. Nesse estágio, Beethoven estava provavelmente estudando os últimos quartetos de Haydn com assiduidade, enquanto se preparava para embarcar na composição de quartetos. Esses movimentos mostram que, embora pudesse imitar as características superficiais de Haydn à perfeição, ele ainda não podia capturar sua sabedoria sutil e seu humor refinado.

Lembrando do que agora percebemos como o caráter híbrido das sonatas Opus 12 – presas entre a antiga exuberância de Beethoven e a qualidade mais elevada de seus modelos, as sonatas para violino de Mozart e os quartetos de Haydn –, podemos compreender um crítico de

1799. Ele escreve acertadamente que não conhecia as primeiras obras para piano de Beethoven, mas reclama que essas sonatas para violino são "sobrecarregadas com dificuldades incomuns", e que o "fizeram se sentir como um homem que tivesse vagado por uma floresta fascinante e emergido finalmente, cansado e esgotado".[15] Os críticos tinham tendências conservadoras naquela época. Beethoven era um recém-chegado impetuoso, e o estilo retórico enfático desses trabalhos, com seus padrões de ornamentação elaborados e idéias motívicas bem definidas, que passavam entre o teclado e o violino, era mais do que os entusiastas da música de salão podiam aceitar.

Sonata para piano, Opus 7

O Opus 7 é uma sonata única para piano em Mi bemol maior, publicada como *Grande sonata* por Artaria em outubro de 1797, com uma dedicatória para a condessa Babette von Keglevics. Essa senhora da sociedade, que se tornou princesa Odescalchi em função de seu casamento com um nobre italiano em 1808, era uma das alunas admiradoras de Beethoven e tocava excepcionalmente bem. Ela recebeu as dedicatórias do *Primeiro concerto para piano*, de 1801, e das *Variações em Fá maior,* Opus 34, de dois anos mais tarde. Essa importante sonata antecipa o progresso que Beethoven já havia feito no Opus 2. Em 1806, um crítico a elogiou por estar "repleta de efeitos magníficos" e a comparou favoravelmente à *Fantasia e sonata em Dó menor,* de Mozart, "com a qual, de algum modo, ela forma um apêndice".[16] Ele devia estar pensando no movimento lento, o *adagio* em Dó maior, de sentimentos profundos e nobres, mas outros pontos importantes desse trabalho podem ter estimulado essa comparação. No primeiro *allegro*, o fluxo de idéias na exposição é tão suave que só percebemos quanto elas são diferentes na melodia, no motivo e no ritmo, com algum esforço. Agora Beethoven está aprendendo a imitar a forma miraculosa como Mozart combinava diversidades na exposição de uma sonata. A coda no final do movimento traz de volta a combinação da abertura, com repetições tônicas que pulsam na mão esquerda, com acordes tônicos se elevando por cima. E agora as oitavas se

intensificam nas semicolcheias, a dinâmica se eleva gradativamente de *pianissimo* para *fortissimo*, e o impacto final nos diz que esse não é Mozart, mas o jovem Beethoven, vigoroso e agressivo [*W 7].

Sonatas para piano nºs 1-3, Opus 10

Com as três sonatas para piano, Opus 10, Beethoven caminhou para novas descobertas. Essas sonatas fortemente contrastantes em Dó menor, Fá maior e Ré maior foram publicadas em setembro de 1798 e dedicadas a outra *patronesse*, a condessa Anna Margarete von Browne, mulher do conde Browne-Camus. Da tensa agitação da *Sonata em Dó menor* até a direta e enérgica *Sonata em Fá maior*, Beethoven mostra a extensão de sua imaginação e o controle do conteúdo, na medida em que elabora dois tipos diferentes de sonatas de três movimentos. A *Sonata em Dó menor* se compara favoravelmente em seu primeiro movimento, *allegro molto*, com o *Trio com piano em Dó menor nº 3,* Opus 1, mas mostra maior precisão e lirismo. O movimento lento é convencional em seu lirismo plácido, mas o pequeno *finale* em forma sonata, marcado *prestissimo*, arrepia com sua ação nervosa, enquanto manipula uma figura inicial que tem as propriedades características de um motivo anterior de Beethoven se expandindo num tema [*W 8]. Sua forma de repetir a figura em graus conjuntos, Dó-Si-Dó, enquanto varia as notas de fechamento da figura em notas mais agudas sucessivas, reflete o modelo temático A-A1-A2, que se tornou base para muitos temas nas obras dos maiores compositores românticos posteriores a Beethoven.

A mínima seção intermediária desse *finale* sugere um elo entre essa figura de abertura e seu Dó menor conseqüente muito mais poderoso, isto é, a abertura da *Quinta sinfonia*; e a coda integra conclusivamente o primeiro e o segundo motivo do movimento [*W 9a,b].

Muito poderia se dizer sobre a habilidade da *Sonata em Fá maior nº2,* Opus 10, de fazer muito com pouco, uma característica beethoviana muito marcante. Desse modo, as primeiras duas notas da figura de abertura bastam para gerar muito do conteúdo temático posterior, enquanto sempre se reporta à primeira idéia original. Um simples relance no

primeiro compasso, e nos começos temáticos posteriores, é suficiente para mostrar esse princípio em funcionamento. E essa antiga habilidade de construir a partir de figuras moleculares é igualmente evidente quando a seção inteira de desenvolvimento acaba se baseando numa simples figura descendente de três notas que termina a exposição.[17] No *scherzo*, as sombras de escuridão prevalecem, enquanto escutamos, no belo trio *pianissimo*, inconfundíveis ecos do pungente trio em Mi maior da *Sonata para violino em Mi menor*, K.304, de Mozart.

A *Sonata em Ré maior nº 3,* Opus 10, em quatro movimentos, é a mais grandiosa e mais poderosa do grupo. Seu movimento lento, em Ré menor e marcado *largo* e *mesto*, transpira um ar de desolação, cujo único paralelo da época é o grande movimento lento da *nº 1,* Opus 18, um movimento que sabemos que Beethoven associou à cena do túmulo em *Romeu e Julieta*. Que ele tinha a morte e o luto em mente é evidente pela palavra pouco usual – *mesto* (pesaroso) no andamento; a única outra vez em que ele usa essa palavra é no sombrio movimento em *Fá menor do adagio da nº 1,* Opus 59, marcado *adagio molto* e *mesto*. Nas primeiras sonatas para piano, ele havia escrito "*largo*" nos movimentos lentos, mas nenhuma tinha sido escrita no modo menor, nem atingido a profundidade emocional desse movimento.[18] O movimento nos lembra Beethoven improvisando ao teclado, capaz de levar seus ouvintes às lágrimas, e não surpreendente que essa obra ainda se agigante nas discussões sobre Beethoven dos últimos anos, como ouvimos de Schindler e podemos ler nos "Cadernos de Conversação".[19] É sempre uma questão de acreditar ou não em Schindler (cujas incorreções e falsificações nos "Cadernos de Conversação" se tornaram famosas), mas pelo menos é possível que Beethoven realmente tenha respondido quando perguntado por que não havia indicado a idéia poética nas primeiras páginas dessa ou de outras sonatas. Schindler relata que

> *o período em que ele [Beethoven] compôs essa sonata era mais poético que o atual [os anos 1820], e assim essas anotações eram desnecessárias. Naquela época, qualquer um poderia sentir nesse largo a condição espiritual de uma pessoa melancólica, com todas as nuances de luz e sombra*

na descrição da depressão e dos estágios de sentimentos, sem que títulos escritos fossem necessários para lhe dizer isso.[20]

A conexão desse largo com o mundo expressivo do *adagio* da *nº 1,* Opus 18, e com o finale da *nº 6,* Opus 18, que Beethoven intitulou *"La malinconia"*, fala por si.

Outras obras de câmara

Das obras menores, elaboradas para a popularidade, as mais desenvolvidas são o *Trio com clarinete,* Opus 11, e o *Quinteto para piano e sopros,* Opus 16. Quando as publicou, em 1798, Beethoven dedicou o trio com clarinete a uma certa condessa Thun, presumidamente a mais velha com esse título, que alguns anos antes havia se ajoelhado diante dele para implorar que tocasse.[21] Por seu esforço, ela então recebeu uma recompensa luminosa e cintilante, que passava de um brilhante primeiro movimento e um lento movimento intermediário para um *finale* em estilo circense, feito com variações sobre a melodia marcante *"Pria ch'io l'impegno"*, de uma opera cômica recente de Joseph Weigl. Forçando novamente uma inevitável comparação com Mozart, cujo *Trio com clarinete em Mi bemol maior*, com viola, tinha sido outra tranqüila obra-prima, Beethoven fez bem em tornar sua obra atraente para audiências e intérpretes, especialmente violoncelistas, mas estava plenamente consciente de que, em vez de tentar uma obra realmente séria, que pudesse ser comparada à de Mozart, apenas roçou a superfície em busca de dividendos fáceis.

O mesmo poderia ser dito sobre o *Quinteto para piano e cordas em Mi bemol maior*, de 1796-97, do qual uma versão como quarteto para piano e cordas foi publicada com a primeira edição, em 1801. Como todas as suas composições de câmara com teclado, o quinteto descende diretamente de Mozart: seu quinteto de 1784 para a mesma combinação, K.452, "o melhor [trabalho] que escrevi em minha vida inteira".[22] Curiosamente, o original autógrafo do quinteto de Mozart foi adquirido, por volta de 1800, pelo jovem amigo de Beethoven, Zmeskall, que pode ter tido a ver

com o interesse de Beethoven por essa combinação.[23] Ao prefaciar seu primeiro movimento 3/4 *allegro* com uma longa e lenta introdução em 4/4, Beethoven oferece uma semelhança externa com a *Sonata para violoncelo em Sol menor nº 2,* Opus 5, mas nenhum desses movimentos gerou o drama e a paixão da sonata para violoncelo. A qualidade melhora no belo tema de abertura de seu movimento lento, e o finale é um convencional rondó 6/8 sobre um tema principal que lembra Mozart, mas – e agora vemos que isso era inevitável nesse estágio – lhe falta a mistura perfeita de imaginação e de contenção de Mozart.[24]

Depois de seu *Trio de cordas,* Opus 3, Beethoven retornou a esse gênero secundário com a *Serenata,* Opus 8, publicada em outubro de 1797 sem dedicatória. Como o Opus 3, é um ligeiro divertimento que apresenta algumas idéias atraentes e, às vezes, como no *scherzo*, percepção e inteligência. Mas com os três trios de cordas do Opus 9 chegamos a um nível mais elevado. Esses trios foram publicados em julho de 1798 e dedicados ao conde Browne-Camus. Generoso com Beethoven, ele também recebeu as dedicatórias da importante *Sonata para piano,* Opus 22; das variações para violoncelo sobre o tema do dueto "Bei Männern", de *A flauta mágica*; das três marchas Opus 45 para piano a quatro mãos; e dos seis *Lieder Gellert,* Opus 48.

Esses três trios são as melhores obras da música de câmara para cordas antes dos quartetos Opus 18; o próprio Beethoven declarou que eles eram *la meilleure de [mes] oeuvres* (a melhor de [minhas] obras). Especialmente o *nº 3 em Dó menor*, que se destaca como a obra mais completamente realizada nessa tonalidade, acima de seus companheiros em Dó menor: os trios com piano nº 3, Opus 1, a *Sonata para piano nº 1,* Opus 10, ou até mesmo o *Quarteto nº 4,* Opus 18.[25] Pela primeira vez na produção de Beethoven, aparece aqui uma figura de abertura em modo menor, usando os I, VII, VI, V graus da escala, que iria desempenhar um papel significativo no período intermediário e em suas últimas obras, principalmente nos últimos quartetos [*W 10]. O primeiro movimento prende nossa atenção do começo ao fim. Seu material é carregado de energia vital e varia extraordinariamente em caráter dentro do pequeno espaço de sua exposição em forma sonata. Da frase de abertura até o

final, ele transmite um senso de urgência controlada, de um material que elabora sutilmente sua frase de abertura em dez compassos ou contrasta dramaticamente com ela, de idéias expandidas dentro de uma órbita tonal firmemente amarrada no Dó menor. É especialmente impressionante a forma como Beethoven elabora o começo da recapitulação à medida que o movimento volta para a tônica, com as suas quartas descendentes de abertura, enquanto o violino ascende num crescendo em grupos fluentes de semicolcheias que atingem a tônica cinco compassos mais tarde que os outros instrumentos. Essa forma de frasear numa recapitulação, como Beethoven o faz no enigmático e intenso primeiro movimento do *nº 2* Opus 59, no lugar correspondente, antecipa a abordagem do período intermediário. O *adagio* do trio de cordas antecipa grande parte do lento movimento intermediário, com sua abertura de simplicidade quase coral, revelando frases ornamentadas excepcionalmente elaboradas em todos os instrumentos. O *scherzo* resume o caráter do primeiro movimento, e o *finale* antecipa o tema em modo menor do *finale* da nº 1, Opus 18, mas com um caráter mais sombrio, mantendo essa cor rapidamente até o final, onde a *codetta* fecha a composição inteira, num sussurrado Dó maior *pianissimo*.

Por meio desse trio, Beethoven entrelaça as três vozes do conjunto de maneiras que se comparam ao melhor dos quartetos, Opus 18, obras nas quais ele esbanjou concentração e revisão ferozes. Conseguir equilíbrio e plenitude no conjunto de cordas sem uma quarta voz – o segundo violino – é especialmente desafiador, mas essa tarefa é realizada com muita imaginação e sem nenhum esforço por parte do violino, da viola ou do violoncelo. Sabendo que tinha realizado um perfeito trabalho de entrelaçamento, do qual poderia se orgulhar nesse gênero secundário – onde, mais uma vez, somente Mozart escreveu uma obra-prima, em seu divertimento para o *Trio de cordas em Mi bemol maior*, K.563 –, Beethoven se sentiu livre para deixar de lado o trio de cordas pelo resto de sua carreira e caminhar para o terreno mais elevado do quarteto de cordas.

Capítulo 5

Anos de crise

A surdez

"Crise" e "triunfo sobre a adversidade" são as expressões mais usadas para descrever a vida de Beethoven entre 1798 e 1802. A nova adversidade emergiu aos poucos, aparentemente já em 1797, quando Beethoven começou a ter sinais de surdez e, logo depois, uma progressiva percepção de que a perda de audição para a música e para a fala não era uma ocorrência passageira, mas estava se tornando uma condição crônica. Apesar disso, nesses cinco anos suas composições se multiplicaram e ganharam ímpeto à medida que ele se esforçava por manter a posição de principal compositor jovem de música instrumental no cenário vienense. Ele alimentou e aprofundou sua capacidade de descobrir novas abordagens nos gêneros que já dominava e de desafiar a tradição nas duas categorias que ainda não dominava: a sinfonia e o quarteto para cordas. Sua habilidade para alimentar a criatividade e protegê-la da angústia física e psicológica causada pela surdez progressiva é um dos aspectos mais notáveis de sua vida. Outros artistas também sofreram precocemente de doenças físicas e psicológicas graves, as superaram e ainda tiveram anos produtivos. Um deles foi Francisco Goya, vinte e quatro anos mais velho que Beethoven. Entre 1792 e 1793, com 46 anos, Goya ficou permanentemente surdo depois de viver sob constante ameaça da doença. Sofreu surtos de surdez e de depressão, mas, graças ao seu poder de resistência, manteve a fertilidade artística. Para Beethoven, assim como para Goya, a busca incansável da arte teve poder curativo: concentrando-se intensamente nas tarefas artísticas mais difíceis, ele fortaleceu sua habilidade para manter a carreira a todo vapor.[1] Jamais encontraremos uma explicação simples para sua força e

determinação para superar as doenças, sobretudo a surdez, mas nenhum estudo sobre sua vida pode evitar esse assunto.

Embora pelo menos um biógrafo tenha atribuído o começo da surdez a uma doença grave que ele teria contraído no verão de 1796, não existem provas de que essa tenha sido a causa imediata.[2] Os primeiros sintomas de perda de audição apareceram provavelmente em 1798, porque Beethoven escreveu a seu velho amigo Wegeler, em 29 de junho de 1801, contando que "nos últimos três anos minha audição está se tornando cada vez mais fraca". A referência a zunidos sugere o início da perda auditiva.[3] Essa carta contém outras observações reveladoras. Ele se queixa com Wegeler dos médicos vienenses, um dos quais tinha tentado "tonificar minha constituição física com remédios fortificantes, e meus ouvidos com óleo de amêndoas, mas tudo isso pouco adiantou!" E ainda se queixa de outro "médico imbecil, que me aconselhou a tomar banhos frios". Ao relatar os sintomas de perda de audição e os desarranjos intestinais (que vários médicos consideraram de alguma forma relacionados) a Wegeler, que afinal era médico, Beethoven solicita sua compaixão:

> *Devo confessar que estou levando uma vida miserável. Há quase dois anos parei de comparecer a qualquer evento social, simplesmente porque acho impossível dizer às pessoas que estou surdo. Se tivesse outra profissão, talvez fosse capaz de lidar com minha enfermidade, mas, na minha profissão, ela é uma deficiência terrível. E se meus inimigos, dos quais tenho um número considerável, souberem disso, o que iriam dizer?*

No teatro, ele escreve, precisa se sentar perto do palco para ouvir o que o ator está dizendo, e, "quando estou num concerto, não consigo ouvir as notas mais agudas dos instrumentos ou das vozes". Seus ouvidos "continuam a zumbir dia e noite". Compreender a fala era mais fácil, mas, se alguém falasse baixo, não conseguia entender as palavras. No final, anexando um retrato seu, ele se desculpa com Wegeler pelo período de silêncio e diz que "escrever nunca foi meu forte. Mesmo meus melhores amigos há anos não recebem cartas minhas". A surdez e o isolamento estavam começando a se tornar aspectos característicos de sua vida.[4]

No entanto, no início da carta a Wegeler, Beethoven se orgulha de sua produtividade. Diz ao amigo que, se voltassem a se encontrar (quase nove anos depois que deixara Bonn), "você certamente constataria que me tornei um sujeito de primeira categoria; não somente como artista, mas também como homem, você me acharia melhor e mais desenvolvido". E, quase no final da carta, ele se oferece para enviar a Wegeler "todos os meus trabalhos, que, devo admitir, já somam um número bastante razoável, um número que cresce diariamente". Era como se ele se esforçasse por equilibrar força e fraqueza, por conectar a recordação que tinha de si, dos anos de infância em Bonn, com sua nova e forte imagem de jovem artista em plena maturidade artística.

A perspectiva angustiante de saber que estava perdendo contato com o mundo o estimulava a se concentrar ferozmente no trabalho e a produzir mais do que nunca. Consciente de que sempre tivera tendência a se distanciar do mundo circunstante e mergulhar num devaneio de absoluta concentração no trabalho, ele pede a Wegeler para dizer a Helene von Breuning que, "de vez em quando, eu ainda tenho um raptus [a sensação de estar sendo transportado a um estado de sonho]". Ele ainda diz a Wegeler que sonha em dar os lucros de sua música "aos pobres"; que Lichnowsky tinha lhe concedido a anuidade prometida; e que estava recebendo somas consideráveis por suas composições, já que tinha seis ou sete editores para cada uma delas, que pagariam o que ele pedisse. Ele continua:

> *Vivo inteiramente para a minha música; e, mal acabo de completar uma composição, já estou pronto para começar outra. Em meu ritmo atual de trabalho, muitas vezes produzo três ou quatro obras ao mesmo tempo.*

A prova de que não há exagero nessa declaração são os sete cadernos de rascunhos que Beethoven usou durante esse período, de meados de 1798 até 1802, e nos quais ele trabalhou todos os quartetos (menos um do Opus 18), as sonatas para piano, Opus 26 e Opus 31, as sonatas para violino, Opus 23, 24 e 30, o balé *Prometheus*, a *Segunda sinfonia* e os dois conjuntos de variações para piano, Opus 34 e 35. E a coincidência entre

essa onda de energia criativa e uma profunda ansiedade a respeito da surdez é um dos fatos essenciais de sua primeira maturidade. Se a surdez e o medo de doenças posteriores eram fatores causais, sua absorção constante no trabalho criativo mostra a força de vontade que ele podia reunir para superar a ameaça à capacidade de ouvir música, de aprofundar sua carreira de intérprete e de sustentar relações normais com todos os que o cercavam.

Três dias depois da carta para Wegeler, ele escreveu uma carta pungente a outro amigo íntimo, o violinista Karl Amenda, que na época estava em Courland, na Letônia. Nela, além das revelações sobre a surdez, ele faz observações amargas sobre seus "verdadeiros amigos", como Amenda, e seus amigos "vienenses", entre os quais os "egoístas" Zmeskall e Schuppanzigh, "que vejo como meros instrumentos, nos quais posso tocar quando estou com vontade".[5] Assim, seu Hamlet interior emergiu de repente – um jovem príncipe, orgulhoso, descrente e melancólico, carregado de mágoa e ansiedade, diante de uma escolha perpétua entre vida e morte, talvez da autodestruição, e que permanece vivo para enfrentar os rumos difíceis do destino. Como Jó, ele diz que blasfemou freqüentemente contra o Criador "por expor suas criaturas a incertezas, de modo que a florescência mais bela é, por causa disso, esmagada e destruída". Ele escreve a Amenda sobre sua surdez progressiva e sobre a miséria de sua vida, "vendo que estou isolado de tudo o que é querido e precioso para mim". Ele se diz grato a Lichnowsky por seu apoio financeiro e novamente se orgulha de sua produtividade e fama – "tudo o que componho agora pode ser vendido imediatamente cinco vezes e pode ser muito bem pago também".

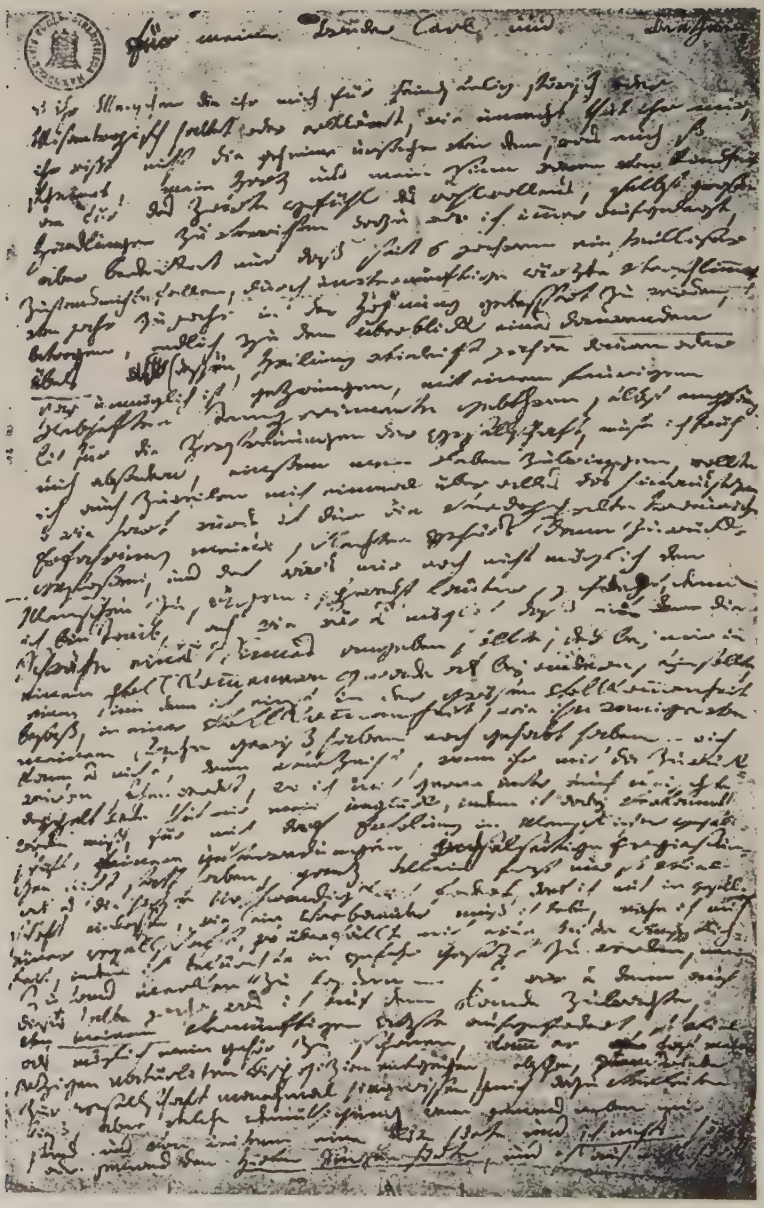
Mas volta ao medo de que a surdez, o isolamento e as doenças possam incapacitá-lo para o trabalho:

> *Em minha atual condição, preciso me afastar de tudo, e meus melhores anos passarão rapidamente sem que eu seja capaz de completar tudo que meu talento e minha força exigem que eu faça – triste resignação, na qual sou forçado a buscar refúgio. Não é necessário dizer que estou resolvido a superar tudo isso, mas como poderei fazê-lo?*[6]

Mas ele diz também que, "quando estou tocando e compondo, minha aflição me atrapalha muito pouco; ela me afeta mais quando estou na companhia dos outros". Ele até mesmo alega que "minha interpretação ao piano melhorou consideravelmente" e, em sua vulnerabilidade emocional, exprime a fantasia de que, se a surdez se tornasse incurável, Amenda pudesse talvez acompanhá-lo nas turnês de concertos. Com isso, "talvez você possa ter a possibilidade de fazer fortuna também; e então você estaria comigo para sempre".

Dois outros documentos atestam suas crises e revelações: uma segunda carta a Wegeler, de 16 de novembro de 1801, e o *Testamento Heiligenstadt*, escrito quase um ano mais tarde, em outubro de 1802.[7] Apesar de ter sentido alguma melhora no final de 1801, ainda se queixa com Wegeler de dores abdominais e da surdez: "que vida vazia e triste eu vivi nos últimos dois anos". Mas existe um vislumbre de esperança, embora incerta; a paixão passageira por "uma querida jovem encantadora que me ama e a quem eu amo". Ela era Giulietta Guicciardi, então com 17 anos, uma de suas alunas de piano, a quem ele havia dedicado a *Sonata ao luar*.[8] Mas não havia qualquer possibilidade de um relacionamento duradouro, e, em 1803, Giulietta se casou e voltou para a Itália.

A parte mais memorável dessa segunda carta para Wegeler é o anseio de Beethoven de se libertar da aflição de estar sendo perseguido pela doença, enquanto ainda é relativamente jovem – "Será que sempre fui um sujeito doente?" –, e a luta entre a crescente força artística e a surdez e as doenças debilitantes. No entanto, deixa transparecer uma sensação de que o artista nele acabaria ganhando. Ele escreve: "Minha força física tem aumentado cada vez mais, e, conseqüentemente, também minha força mental". Então faz uma afirmação que vem do coração: "Cada dia me leva mais perto do meu objetivo, que eu sinto, mas que não posso descrever. E é somente nessa condição que o seu Beethoven pode viver". E, finalmente, a frase para a posteridade: "Eu agarrarei o Destino pela garganta; ele certamente não irá se curvar, e me esmagará completamente... Oh, seria tão maravilhoso poder viver milhares de vidas!"



O chamado Testamento Heiligenstadt, *uma carta particular, em forma de testamento, escrita por Beethoven para seu irmão e para a humanidade em 6 de outubro de 1802, em Heiligenstadt, perto de Viena. No documento, ele confessa sua surdez e decide superá-la pelo bem da sua arte (Staats- und Universitäts-bibliothek, Hamburgo).*

Johann van Beethoven, irmão mais jovem do compositor, que se tornou farmacêutico em Linz e mais tarde proprietário de terras em Gneixendorf, na Áustria (Historisches Museum, Viena).

O Testamento Heiligenstadt

O documento mais conhecido sobre sua surdez é o Testamento Heiligenstadt, uma das declarações mais comoventes feita por um artista.[9] É uma narrativa privada do seu sofrimento e de sua determinação de superar os impulsos suicidas e realizar seu destino artístico. Se a questão de Hamlet, "ser ou não ser", estava em seus pensamentos, como estava na carta para Amenda, o testamento confessional se torna seu solilóquio central nesse drama pessoal, uma maneira de reconstruir a confiança despedaçada e enfrentar a vida triste e sombria de um artista solitário e socialmente alienado. O testamento teve muitos intérpretes, desde Schindler até nossos dias, e ainda terá outros. Nenhum estudo sério sobre Beethoven pode passar por ele sem comentá-lo.

Beethoven escreveu o documento no outono de 1802, depois de um período de reclusão de seis meses na cidade de Heiligenstadt, então uma aldeia tranqüila e arborizada, perto de Viena. Ele o manteve escondido entre seus papéis privados durante toda a vida, provavelmente jamais o mencionou a ninguém, e com certeza não o reescreveu anos mais tarde, já que o endereçou a seus dois irmãos, Carl, que morreu em 1815, e Johann, que viveu até 1848. Depois da morte de Beethoven, em março de 1827, o documento foi descoberto entre seus pertences por Anton Schindler e Stephan von Breuning, e transmitido por eles a Friedrich Rochlitz, que o publicou pela primeira vez em outubro daquele ano.[10] Endereçado aos "meus irmãos Carl e [o nome foi deixado em branco] Beethoven", e datado de 6 e 10 de outubro de 1802, é uma declaração confessional em forma de testamento, uma carta para seus irmãos, se eles sobrevivessem a ele.

Como é, pelos padrões de Beethoven, uma declaração cuidadosamente escrita, que mostra sinais de correções e que provavelmente foi copiada de um rascunho anterior, a omissão do nome do irmão Johann em três lugares no documento causou muita especulação. A explicação mais simples é que isso reflete a incerteza de Beethoven, ao escrever esse documento "quase legal", sobre se deveria chamar o irmão por um ou ambos os nomes, já que o nome completo de Johann era "Nikolaus Johann". Beethoven chama o outro irmão de "Carl", embora seu nome completo fosse "Caspar Anton Carl". Na verdade, depois que se mudaram para Viena, os dois irmãos encurtaram seus nomes para as formas mais simples: "Johann" e"Carl".[11] Uma interpretação mais forçada é oferecida por Salomon, que observa que, em toda a sua vida, Beethoven evitou usar o nome do irmão Johann em cartas e documentos. Ele sugere ainda que essa prática reflete os sentimentos profundamente contraditórios de Beethoven em relação a Johann, sua permanente incapacidade de superar uma afeição obsessiva em relação a ambos os irmãos e sua incessante intromissão em suas vidas nos anos seguintes. Finalmente, ele observa que o irmão não nomeado carregava o nome patronímico de "Johann", o mesmo nome do pai morto e não pranteado, de quem Beethoven lembrava com raiva, quando lembrava.[12]

Além disso, o testamento é também, e primordialmente, endereçado ao mundo em geral. Suas primeiras palavras são "*O ihr Menschen*" (Oh,

você, povo), e a maior parte do texto é endereçada ao público, muito embora o documento tenha permanecido entre os papéis privados de Beethoven. É um testemunho para ambos os membros sobreviventes da família e para a posteridade, uma declaração sobre algo que, naquele momento, ele acreditava ser uma enfermidade vitalícia, que o incapacitaria de duas maneiras. Como músico, ela lhe traria o pesado fardo da surdez; como homem, o estigma de parecer "malevolente, teimoso e misantropo", isolado e incompreendido.

Beethoven procura primeiramente justificar seu comportamento anti-social, explicando porque evita o contato com a sociedade. "Embora nascido com um temperamento ativo e impetuoso, e receptivo às diversões da sociedade, fui compelido desde cedo a me retirar, a viver sozinho a minha vida". A perda de audição não lhe permitia um relacionamento fácil com os outros, "mas me era impossível dizer às pessoas; 'Fale mais alto, grite, estou surdo'". A aflição era ainda mais dolorosa porque afetava "um sentido que outrora eu possuía na mais elevada perfeição, uma perfeição que poucos em minha profissão têm ou jamais tiveram". Seus sentimentos conflitantes aparecem quando observa que o médico lhe ordenou para "poupar minha audição tanto quanto possível" e, dessa forma, "quase encorajou minha atual inclinação natural, embora, na realidade, quando arrebatado de vez em quando pelo desejo instintivo de contato humano, tenho me sentido tentado a buscá-lo".

Mas o tormento da surdez era insuportável: "Que humilhação quando alguém perto de mim ouve uma flauta ao longe e eu não ouço nada, ou quando alguém ouve um pastor cantando e, novamente, nada escuto".[13] E agora o ponto central:

> *Essas experiências me levaram quase ao desespero; um pouco mais, e eu teria chegado a ponto de pôr fim à minha vida. A única coisa que me segurou foi minha arte. Oh, pareceu-me impossível deixar o mundo antes de produzir todas as obras que sinto a urgência de compor.*

Ele promete "agüentar essa existência miserável, uma existência verdadeiramente miserável, vendo que tenho um corpo sensível, que qualquer

mudança repentina pode me afastar dos meus melhores sentimentos e me fazer mergulhar nos piores". E mais tarde:

> *Talvez eu melhore; talvez não. Estou preparado. Forçado a me tornar um filósofo aos 28 anos – embora não seja fácil, e para o artista seja muito mais difícil que para qualquer outra pessoa. Deus Todo-poderoso, que olhais no mais íntimo de minha alma, sabeis que ela está repleta de amor pela humanidade e do desejo fazer o bem.*[14]

Desse trecho até o final, Beethoven se dirige novamente aos irmãos Carl e Johann – ainda não nomeado –, pedindo-lhes que, como seus sobreviventes, solicitem ao médico que escreva uma descrição da sua doença para "anexá-la a este documento [...] de maneira que, tão depressa quanto possível, o mundo possa pelo menos se reconciliar comigo depois da minha morte". Ele os declara herdeiros de sua "pequena fortuna", ordenando que a "dividam eqüitativamente", e acrescenta uma observação especial de agradecimento a Carl pela "dedicação que você tem me demonstrado nos últimos anos" – talvez omitindo deliberadamente Johann mais uma vez. Ele lhes pede para agradecer aos seus amigos, especialmente ao príncipe Lichnowsky e ao professor Schmidt, seu médico, e espera que um deles conserve o conjunto dos instrumentos de corda que lhe foi presenteado por Lichnowsky. Ele lhes deseja uma vida melhor do que a sua, lembrando-lhes que "somente a virtude torna o homem feliz. O dinheiro não pode fazer isso. [...] Foi a virtude que me sustentou em minha miséria". No último parágrafo, Beethoven reafirma seu senso trágico aliado à determinação.

> *Bem, isso é tudo. Alegremente, vou ao encontro da morte. Se ela chegar antes que eu desenvolva todas as minhas capacidades artísticas, então, apesar do meu destino impiedoso, terá chegado cedo demais, e provavelmente eu a desejaria mais tarde. Mesmo assim, serei feliz, pois não virá ela me libertar de um estado de sofrimento infinito? Venha então, Morte, quando assim o desejar, e eu a receberei com coragem.*

E no *postscriptum* de 10 de outubro, depois de lamentar ter perdido a esperança que havia trazido a Heiligenstadt de poder se curar "pelo menos em parte", ele completa o testamento:

> *Enquanto as folhas do outono caem e secam... essa esperança desaparece gradualmente em mim. Partirei daqui quase na mesma condição em que cheguei; até mesmo a coragem esperançosa que freqüentemente me inspirou nos belos dias de verão desapareceu. Oh, Providência! Concedei-me um único dia de pura alegria! Faz tanto tempo que o eco interior da alegria verdadeira se afastou de mim... Oh, quando... Oh, quando, Deus Todo-poderoso, ouvirei e a sentirei novamente no templo da Natureza e da humanidade? ... Jamais?... Não. Oh, isso seria muito duro.*

A profundidade de sentimentos é inequívoca. Apesar do tom ocasionalmente muito literário, não há razão para acreditar que o estilo retórico exprima falta de sinceridade; ao contrário, pode ser a forma que Beethoven encontrou para elaborar um documento formal, que ele pretendia fosse seu testamento, conferindo-lhe um caráter quase legal, assim como um caráter pessoal.[15] As referências ao suicídio podem ser associadas ao *Werther* de Goethe, no qual o sofrimento do jovem herói pela perda da amada tinha sido retratado com tal força que, à medida que o livro se tornou popular, provocou uma onda de suicídios entre os jovens. A referência ao templo da Natureza evoca Tamino diante dos sacerdotes e sugere os rituais maçônicos de passar pelo fogo e pela água para ingressar na irmandade. O mesmo sentido tem a ênfase na palavra "virtude" (*Tugend*). As duas referências refletem a crença de Beethoven na constância e na persistência como as mais altas qualidades pessoais, uma crença que aparece mais tarde no sofrimento de Florestan no *Leonore* (*Fidélio*) e em seu *Tagebuch* (diário particular) entre 1812 e 1818.

O *Tagebuch* começa com uma declaração tranqüila de "submissão, profunda submissão ao destino". Afirmações similares de estoicismo estão presentes ao longo de todo o diário.[16] No primeiro ato de *A flauta mágica*, Tamino tenta encontrar Pamina diante de três templos, da Razão, da Sabedoria e da Natureza, mas é rejeitado pela irmandade maçônica porque

ainda não estava purificado. Somente depois de encontrar Pamina, no segundo ato, ele se submete às provas que o levariam ao mais alto grau da irmandade. Tamino era um príncipe como Hamlet, e *A flauta mágica* reverberou na consciência de Beethoven, musical e filosoficamente, com um ensaio sobre a fraternidade humana. Se Beethoven chegou a ingressar realmente numa loja maçônica, não sabemos; vários amigos seus de Bonn seguramente ingressaram. Mas a última parte de seu testamento está repleta de resoluções para agüentar as provações, enfrentar a adversidade e aceitar a morte com coragem, elementos essenciais do ideal maçônico.[17]

Quais as linhas que conectam o testamento à obra de Beethoven? Num sentido mais amplo, todas elas; no sentido restrito, nenhuma que possamos traçar com certeza. A crise de surdez, para a qual o testamento foi uma resposta, é certamente o evento mais formativo da primeira maturidade de Beethoven, e não poderia deixar de ter um efeito abrangente sobre seu trabalho. Mas as particularidades são mais difíceis de encontrar. Não há dúvida de que, nas palavras-chaves desse período, tópicos como lamentação e morte emergem em vários movimentos lentos altamente expressivos. A depressão ocupa uma metade do tema do *adagio finale* do *Quarteto nº 6,* Opus 18, *La malinconia*; a outra metade é de uma alegria exuberante. Se pudermos confiar em Schindler, a tristeza emocional é o assunto do movimento *largo* e *mesto* da *Sonata para piano em Ré menor nº 3,* Opus 10. A morte, a perda do amor, o suicídio e o abandono permeiam o *adagio* da nº 1, Opus 18, cujos esboços aludem a *Romeu e Julieta*. E a morte e o heroísmo são evocados na "Marcha fúnebre para a morte de um herói", o movimento lento da *Sonata para piano,* Opus *26* (1800), e na solene marcha fúnebre da *Eroica* (1803-1804). Quanto à lição de perseverança a que ele se referiu em seu testamento, ela está presente em algumas das obras posteriores, nas quais a luta sombria e o conflito de um movimento inicial (tipicamente o primeiro) passam por outros estágios de tumulto estético e emocional e gradualmente emergem na luz da afirmação e do triunfo no último movimento. A *Quinta* e a *Nona sinfonia* são os exemplos mais famosos, mas, de várias maneiras, a mesma narrativa seqüencial aparece em outros trabalhos, às vezes explicitamente, como em *Fidélio*.

Para resumir, a crise de surdez teve um efeito permanente e debilitante sobre a capacidade de Beethoven lidar com o mundo ao seu redor e, principalmente, com sua vida social e sua carreira de intérprete, e indubitavelmente teve um efeito poderoso sobre seu caráter e sobre o conteúdo de sua obra. No entanto, não existe uma clara evidência de que ela tenha interferido seriamente na sua produtividade como compositor, ou de que tenha sido a principal razão das importantes mudanças estilísticas que surgiram em 1802-1804. Essas mudanças podem ter sido ocasionadas pelo seu crescimento artístico, mesmo que ele não tivesse ficado surdo. Paradoxalmente, Beethoven pode ter encontrado na surdez um meio de proteger seu criativo mundo interior das intrusões do mundo social. A surdez pode ter lhe fornecido uma razão socialmente aceitável para o mau humor violento com que ele tratava o mundo, as pessoas, os negócios e o dinheiro. Ela também lhe deu uma maneira de justificar para si mesmo a raiva e a alienação de toda a sua vida – características que podem ter aparecido graças à privação emocional que viveu na juventude, quando a morte da mãe e a sobrevivência de um pai inútil o deixaram inesperadamente responsável pela família antes de poder cumprir seu próprio destino. Talvez a surdez lhe tenha oferecido um meio de transferir esse sofrimento da irascibilidade contra a sociedade para um mundo particular de solidão, no qual ele poderia deixar de fora os aspectos irritantes do mundo e, ao mesmo tempo, ansiar perpétua e lamentosamente por ser amado e admirado.

Ele talvez não tenha sido capaz de ter um único "dia de pura alegria". Mas nos últimos anos, embora sua audição se deteriorasse, a busca constante de seus objetivos artísticos e sua capacidade de manter a integridade artística – mesmo que às vezes a tenha abandonado em obras menores e populares – devem ter reforçado sua sensação de realização e de plenitude pessoal. Como homem, ele estava aprisionado na surdez. Como artista, ele se libertou, percorrendo uma trajetória marcada por atos significativos de renovação e fases de transformação estilística, enquanto a surdez continuava sendo uma carga pesada, uma deficiência cada vez pior que ele tinha que superar da melhor maneira possível. A carta a Emilie M., escrita em 1812, num momento de profunda depressão,

menciona a doença, mas não a surdez, e só raramente ele fala especificamente da surdez nas muitas cartas nas quais lamenta sua saúde precária.[18] Se, ao longo dos anos, alguma vez ele tirou o Testamento Heiligenstadt de sua gaveta secreta e o leu novamente, deve ter percebido que ele expressava não só seu desespero, mas uma resolução profundamente enraizada de resistir, as duas coisas – desespero e resolução – num equilíbrio precário, como tudo o mais em sua vida.

Capítulo 6

Música para e com piano

O "novo caminho" e os primeiros cadernos de rascunhos

De Carl Czerny, escrevendo em 1852, nos chega essa historieta:

> *Por volta de 1803, Beethoven disse a seu amigo Krumpholz: "Não estou satisfeito com o que compus até agora. De agora em diante pretendo seguir por num novo caminho". Logo depois as três sonatas* Opus 29 *[i.e., 31] foram publicadas.*[1]

Como as sonatas Opus 31 foram publicadas em 1802, e não em 1803, a observação de Beethoven pode ser daquele ano. O testemunho de Czerny, embora escrito muito mais tarde, parece ser verdade, não somente porque essas sonatas para piano são realmente inovadoras, mas também porque o violinista Wenzel Krumpholz era um excelente músico e amigo de longa data de Beethoven, alguém com quem ele poderia ter falado daquela maneira. Krumpholz era também mentor do jovem Czerny. Foi ele que apresentou o jovem Czerny, de 10 anos, a Beethoven, e parece provável que Czerny tenha ouvido a historieta diretamente de Krumpholz.[2] A história do "novo caminho" é controversa, como mostram diversos relatos, mas se sustenta porque se refere à mudança na abordagem de Beethoven à forma musical, certamente visível naqueles anos, e às maneiras de moldar o conteúdo musical para gerar inovações formais.

O fato de o "novo caminho" coincidir com a crise de surdez e com o Testamento Heiligenstadt também provocou comentários. A opinião tradicionalmente aceita, baseada primordialmente na narrativa "da crise e do triunfo" da vida e obra de Beethoven, situa seu momento decisivo artístico mais importante na Sinfonia *Eroica*. Escrita entre 1803 e 1804, esse

importante marco lança o "estilo heróico" e os novos ideais sinfônicos, geralmente considerados essenciais para o paradigma beethoviano. Contudo, apesar da inegável importância da *Eroica*, uma visão mais ampla sobre a carreira de Beethoven mostra que seus aspectos revolucionários já estão sutilmente prenunciados nas obras pioneiras escritas nos cinco anos precedentes. Naquele período, entre 1798 e 1802, encerra-se a longa fase de desenvolvimento que chamo de "primeira maturidade" de Beethoven.

Apoiando essa opinião, encontramos um conjunto importante de sonatas para piano, juntamente com a *Primeira sinfonia* e os primeiros quartetos de cordas. Apesar de a *Primeira sinfonia* ser tímida se comparada a outras obras mais originais dos anos 1790, os seis *Quartetos,* Opus 18, são marcos importantes, nos quais Beethoven se aplicou intensamente e com mais autocrítica na preparação dos esboços, na composição e na revisão. Também são as obras que ocasionaram uma mudança fundamental em seu procedimento de composição: o início do uso regular dos cadernos de rascunhos.

Como vimos anteriormente, Beethoven já havia juntado uma grande quantidade de pautas avulsas de rascunhos e folhas soltas de partituras, mantidas num portfólio que datava de 1786.[3] Suas anotações nessas partituras iniciais se parecem muito com aquelas que foram encontradas mais tarde em seus antigos cadernos de rascunhos, exceto que as primeiras partituras eram em geral repletas de anotações, com muito poucos espaços vazios. As idéias musicais dos últimos anos em Bonn e dos primeiros anos em Viena variam de frases e temas curtos a passagens mais longas e movimentos inteiros, de impulsivos pensamentos musicais momentâneos a extensos esquemas de seções completas. Mas, apesar das semelhanças das idéias musicais, uma nítida mudança de hábitos aconteceu quando ele começou a usar os cadernos de rascunhos para organizar seus trabalhos, um método que manteve por toda a vida. Não é exagero dizer que, de 1798 em diante, o uso habitual dos cadernos de rascunhos e o cuidado em preservá-los constituíram um momento decisivo em sua carreira, uma maneira de disciplinar seu trabalho que contrasta dramaticamente com a desordem e a turbulência do resto de sua vida diária. Como essa mudança no método de trabalho coincide com o começo da

surdez e com o fim da primeira maturidade, o controle e a supervisão que os cadernos de rascunhos proporcionaram ao trabalho de composição lhe conferiram um senso de ordem e de estabilidade que pode ter compensado em parte a frustração e o estigma provocados pela sua surdez. Enquanto o homem sofria, o artista dentro dele encontrava maneiras de compensar as perdas.

Tanto o cuidado fervoroso com o trabalho quanto a desordem de sua vida aumentaram à medida que ele envelhecia. O trabalho de esboços e rascunhos musicais se tornou cada vez mais abrangente à medida que sua música se tornava mais profunda e sua vida, mais reclusa, excêntrica e caótica. Numa carta escrita em 1815, respondendo ao pedido da partitura da canção que havia composto sobre o poema "Merkenstein", ele explicou que realmente havia escrito duas melodias para o poema, e que ambas "estavam enterradas sob pilhas de outros papéis... [mas] como nada em minha casa está perdido para sempre, eu lhe darei a outra composição também, assim que as encontrar".[4]

Assim que começou a usar os cadernos de rascunhos, os apontamentos confusos dos anos iniciais, quando ele escrevia em qualquer página solta, se tornaram menos freqüentes. Usando um único caderno principal de rascunhos, Beethoven pôde se concentrar no planejamento, em grande e em pequena escala, de movimentos inteiros e obras completas de uma forma muito mais sistemática, o que lhe permitiu administrar sua produção com mais eficiência. Ao mesmo tempo, ele estava melhorando sua capacidade de planejar e realizar composições maiores, de forma que as mudanças no material de trabalho e sua crescente capacidade para escrever música mais complexa caminharam lado a lado. Considerando sua atividade como compositor, pianista, proeminente músico da cidade e, em algum momento, professor de piano de Czerny, Ries e de alguns jovens da aristocracia vienense, o novo método de trabalho acelerou sua produtividade. Essa novidade sustenta sua declaração de que compunha "três ou quatro obras ao mesmo tempo".

Os cadernos de rascunhos lhe permitiram trabalhar sistematicamente nos quartetos e, ao mesmo tempo, usar seções do caderno para outras composições que emergiam ou tinham que ser terminadas no mesmo

período. Ele podia voltar a compor com maior facilidade depois das inevitáveis interrupções diárias, retornando a um único e amplo caderno que servia como espaço primordial de trabalho para as composições atuais, em vez de ter que esquadrinhar pilhas de folhas soltas para encontrar os rascunhos de seus projetos.

Os dois primeiros cadernos de rascunhos, agora conhecidos como "Grasnick 1" e "Grasnick 2" (do nome de seu último dono), contêm muito do material remanescente esboçado para os quartetos Opus 18. Como todos os autógrafos finais do Opus 18 se perderam, esses cadernos de rascunhos nos mostram a maior parte do que conhecemos atualmente sobre a origem e a gênese dessas obras.[5] Eles contêm também muitos outros materiais, como, por exemplo, as anotações para a *Sonata para piano nº 1,* Opus 14, para os dois primeiros concertos para piano, para variações, canções, o *Septeto,* Opus 20, e trabalhos menores.

Um exame cuidadoso desses dois cadernos nos mostra como Beethoven trabalhava naquela época. Primeiro, comprava um lote de noventa e seis folhas de papel musical com dezesseis pautas, que vinham em dois blocos de quarenta e oito páginas ou num único bloco que ele mesmo dividia ao meio. De 1798 a 1808, parece ter usado cadernos prémontados desse tipo; mais tarde, ele mesmo montou esses cadernos ou usou outros tipos, mais irregulares.[6] Apesar do Grasnick 1 ter somente trinta e nove folhas em sua forma atual, os especialistas conseguiram reconstituir a primeira versão original, juntando folhas separadas ou fragmentos agora localizados em Bonn, Paris, Estocolmo e Washington. Essas folhas e fragmentos puderam, então, ser "restaurados" na forma original, assim como o polegar desaparecido de uma antiga mão de mármore, graças a estudos sobre o tipo de papel, as marcas-d'água e o conteúdo dos cadernos e das folhas de rascunho.[7] O Grasnick 1 contém material para umas poucas composições importantes, além de projetos menores ou anotações marginais intercaladas antes e depois das obras que eram seu foco principal.[8]

Depois de elaborar alguns refinamentos para a *Sonata para piano em Mi maior nº 1,* Opus 14, nas primeiras páginas do caderno de rascunho, ele voltou a seu projeto principal, o *Quarteto de cordas em Ré maior,*

o primeiro da série do Opus 18 a ser composto, e que mais tarde se tornou o nº 3. Na qualidade de projeto principal, o quarteto ocupou a primeira parte do caderno e foi iniciado, provavelmente, no verão ou no outono de 1798, continuando pelos meses seguintes. O Grasnick 1 foi o principal caderno de rascunhos de Beethoven até fevereiro de 1799, um período de seis ou sete meses, o que nos permite estimar o ritmo de seu trabalho no nº 3, Opus 18, em suas fases iniciais. Intercaladas aos rascunhos do quarteto existem anotações para a *cadenza* do *Primeiro concerto para piano*, duas canções ("Der Kuss", Opus 128, e "Opferlied", WoO 126), assim como o *Rondó em Sol maior nº 2,* Opus 51, e várias outras anotações isoladas para o *Septeto,* Opus 20. Mais volumosos são os rascunhos posteriores para todos os movimentos do *Concerto para piano em Si bemol* e outras anotações para canções e obras menores, inclusive as *Variações para piano,* WoO 73, sobre a composição de Salieri, "La stessa la stessissima", da ópera *Falstaff.* Provavelmente Beethoven trabalhou nessa composição nessa parte do caderno (folhas 30 a 36) logo depois da estréia da ópera, no dia 3 de janeiro de 1799. O único grupo importante que se segue ao conjunto das variações é formado pelos rascunhos iniciais do *Quarteto de cordas em Fá maior*, que se tornou o nº 1, Opus 18, rascunhos que ele depois transcreveu diretamente no Grasnick 2, no qual continuou a parte principal do trabalho.

O grande volume dos cadernos de rascunhos oferece um contexto significativo para a compreensão de suas obras, já que representam um diário do seu progresso artístico.[9] Esse contexto é particularmente importante para Beethoven, para quem a música instrumental da maioria de seus pares e contemporâneos mais próximos, embora competente, estava bem abaixo de seus próprios padrões artísticos. Suas cartas não fazem qualquer referência elogiosa a trabalhos de excelentes compositores como Ignace Joseph Pleyel, Jan Ladislav Dussek, Muzio Clementi e Daniel Steibelt. Alguns poucos comentários de contemporâneos sugerem que ele os considerava como nada mais do que adversários capazes. Em 1817, ele recomendou a Steiner que publicasse "os quintetos anexos, já que foram escritos por um homem que entende de composição", provavelmente George Onslow; mas essas observações são extremamente raras, e

o fraseado da carta sugere que uma opinião positiva desse tipo era pouco comum.[10] Ele competia com esses contemporâneos, sabendo que podia superá-los em todos os gêneros, exceto a ópera. Mas, para ele, o trabalho mais significativo até então pertencia a seus predecessores, Mozart e Haydn, cuja música ainda estava, em grande parte, sendo absorvida pelos intérpretes e pelo público da época. Haydn, de fato, ainda estava vivo em 1798, vivendo os últimos anos maduros de sua carreira. Mas, com a conclusão de suas últimas missas e seus dois grandes oratórios – *A criação*, de 1798, e *As estações,* de 1801 – sua produção estava terminando. Ele escreveu seus últimos quartetos completos, os dois do Opus 77, em 1799, mas um terceiro, iniciado em 1802, ficou inacabado (dois movimentos desse *Quarteto em Si bemol maior* apareceram em 1803, como seu Opus 103). Embora Haydn tenha vivido até 1809, sua carreira criativa já estava acabada na época em que Beethoven trabalhava na *Eroica*.

Beethoven parece ter conhecido pelo menos alguma música orquestral de compositores que trabalhavam na França no rastro da Revolução, mas nenhum deles, em sua música instrumental, fez nada mais do que confirmar uma nova estética vigorosa, caracterizada pelo uso compacto de forças instrumentais e corais que glorificava o heroísmo militar e despertava o orgulho nacional. Em contraste, a ópera francesa, nas mãos de Cherubini e Méhul, trilhava um caminho mais profundo, que Beethoven podia admirar, mas não ainda era capaz de emular. A confessa admiração de Beethoven por Cherubini provinha da incerteza quanto às suas próprias habilidades como compositor dramático, mas provavelmente era sincera, já que mais tarde, em 1824, ele elogiou uma ópera de Méhul e lamentou a recente morte do compositor.[11] Na composição de música instrumental, provavelmente ele avaliava seus rivais, como os pianistas Dussek e Clementi, como profissionais. Na composição para cordas, certamente apreciava a escola francesa liderada por Kreutzer, Rode, Baillot e Duport, mas podia ultrapassar facilmente todos eles na qualidade do pensamento musical. Numa fase posterior de sua vida, seu único rival possível teria sido Schubert. Mas Schubert, nascido em 1797, pertencia a outra geração, que tinha um temperamento e uma tendência estética completamente diferentes. Os maravilhosos caminhos criativos de Schubert

tinham raízes primordialmente no lírico, a partir do qual ele trabalhou assiduamente para progredir para as formas instrumentais mais amplas do período, não sem se sentir permanentemente à sombra de Beethoven. Na época da completa maturidade de Schubert – nos anos 1820 – Beethoven vivia fechado em seu mundo interior, enquanto Schubert tornava-se o favorito dos círculos musicais de Viena.[12] Embora o desenvolvimento artístico de Beethoven tenha sido importante para Schubert nos primeiros anos, quando ele buscava sua independência artística, não existe evidência de que Beethoven conhecesse as obras de Schubert, a não ser algumas canções que ele pode ter conhecido em seus últimos anos, a crer em Schindler, a única fonte dessa informação. Se Schindler disse a verdade, no início de 1827, durante a doença final do mestre, ele mostrou a Beethoven uma coleção de canções de Schubert. Beethoven, maravilhado com as canções, teria proferido a célebre frase – se é que ela é genuína: "Realmente ele tem a centelha divina!". Algumas semanas mais tarde, Schubert foi um dos portadores de archotes no funeral de Beethoven.[13]

Um laboratório de invenção: mais sonatas para piano

Entre 1798 e 1802, Beethoven escreveu onze sonatas para piano, que podem ser distribuídas em dois grupos: do Opus 13 ao 28, e do Opus 31, nos 1 a 3. Entre as primeiras inclui-se a famosa *Grande sonata Pathétique em Dó menor,* Opus 13, provavelmente escrita no mesmo período que seu companheiro, o vigoroso *Quarteto de cordas em Dó menor nº 4,* Opus 18. Formando um apêndice da Pathétique, estão as duas sonatas, em Mi maior e em Sol maior, nos 1 e 2 do Opus 14. Depois vieram mais cinco sonatas, que marcaram ainda mais profundamente os estágios e as variações da maturidade. As quatro primeiras, escritas entre 1799 e 1801, mas publicadas em março de 1802, se tornaram os Opus 22, 26 e 27 nos 1 e 2 (as duas sonatas "*quasi una fantasia*"). O Opus 28, em Ré maior, chamada de *Grande sonata* em sua primeira edição, em agosto de 1802, foi logo rebatizada como *Sonata pastoral*, na subseqüente edição londrina. Nos dois anos seguintes, à medida que Beethoven continuava a trilhar o

"novo caminho", uma nova guinada ocorreu com as três sonatas do Opus 31, em Sol maior, Ré menor (*Sonata Tempestade*) e Mi bemol maior, compostas em 1801-1802. Elas apareceram no contexto de outros projetos ambiciosos, que incluíam dois trabalhos de uma intensidade inusitada – a *Sonata Kreutzer* e a *Segunda sinfonia* – e as poderosas *Variações Prometheus,* Opus 35.

A Sonata Pathétique

As onze sonatas para piano, do Opus 13 ao Opus 31 nº 3, mostraram que o domínio de Beethoven no gênero tinha alcançado níveis de originalidade, poder estético e exatidão dos quais nenhum compositor rival poderia sequer se aproximar. Embora os recitais públicos de sonatas para piano fossem praticamente desconhecidos, as execuções privadas da *Pathétique* lhe conferiram imediatamente um público maior do que de qualquer outra sonata anterior, por razões intrínsecas à obra. A força incontida do primeiro movimento assombrou os contemporâneos, mesmo aqueles que estavam se tornando cônscios do "estado de ânimo" em dó menor de Beethoven. A forte retórica da introdução grave prepara dramaticamente o caminho para o intenso *allegro* do primeiro movimento, que provocou uma tempestade de excitação ainda não ouvida nas suas – ou de qualquer outro compositor – sonatas para piano. Mas o *allegro* também abriga momentos estranhos e sutis, como as murmurantes passagens *pianissimo* na seção de desenvolvimento.[14] O lirismo e a sutileza melódica são recuperadas no belo *adagio cantabile* em Lá bemol; e o rondó *finale*, em Dó menor, reintegra a obra na dramaticidade, que é seu efeito dominante.

O termo "pathétique", que deriva de "pathos" como termo retórico, tem significados entrelaçados. Muitas obras do final do século XVIII aplicaram termos retóricos à música, numa abordagem à teoria musical que, na verdade, vinha sendo cultivada há séculos, mas que floresceu plenamente mais uma vez naquela época de expansão da teoria estética e das expectativas estéticas dos ouvintes.[15] Essa sonata usa os equivalentes musicais do termo "patético", o que também ajuda a explicar algumas de

suas características, como o retorno da abertura grave no meio e no final do primeiro movimento. Em Beethoven, retornos temáticos desse tipo no interior de um movimento sempre têm o propósito de fazer um chamamento dramático, comparável às situações em que um personagem importante, já apresentado num drama, faz uma reaparição marcante num ato posterior: o retorno do Comendatore como estátua falante no *Don Giovanni* é o exemplo contemporâneo mais significativo. Vemos essas reaparições em alguns movimentos de Beethoven em todos os períodos, entre eles no programático e retoricamente "melancólico" *finale* do *Quarteto nº 6,* Opus 18 , no primeiro movimento do *Trio nº 2,* Opus 70 e, no distante mundo do último estilo de Beethoven, no primeiro movimento do *Quarteto em Mi bemol maior,* Opus 127.

Sonatas, Opus 14

Nas duas sonatas do Opus 14 prevalecem outros modos de expressão menos extremados. A primeira, em Mi maior, pode ter nascido como um quarteto de cordas e depois se tornado uma sonata para piano. Em 1802, o próprio Beethoven arranjou a sonata como quarteto, transpondo-a para Fá maior para aproveitar as cordas soltas Dó das violas e dos violoncelos, ajustando as sonoridade e dinâmicas ao meio e tornando a obra idiomática para quarteto. Numa carta para Breitkopf & Härtel, ele declarou orgulhosamente que só o compositor de uma obra poderia fazer um verdadeiro arranjo desse tipo. A carta traz ainda um depoimento sobre seus verdadeiros sentimentos em relação a seus dois grandes predecessores:

> *Sustento firmemente que só o próprio Mozart poderia transcrever suas composições de teclado para outros instrumentos, e que Haydn podia fazer isso também – e, sem desejar me comparar a esses dois grandes homens, afirmo o mesmo sobre minhas sonatas para teclado.*[16]

As duas sonatas para piano, Opus 14, são pares de opostos: a *Sonata* em *Ré maior* é uma composição em três movimentos, bem feita, vigorosa, com um pungente *allegretto* em Mi menor encaixado entre dois

movimentos *allegro*. A segunda, em Sol maior, em geral uma tonalidade mais leve para Beethoven, é uma incursão no mundo das pequenas sonatas; é quase uma sonatina, com um primeiro movimento encantador que lembra o *finale* 2/4 da *Sonata para violoncelo nº 2,* Opus 5, seguido por um movimento lento e simples numa variação em Dó maior e um breve *finale* marcado *scherzo*, que é na realidade um rondó.

Sonata, Opus 22

A essas obras seguiu-se um grupo muito importante de cinco sonatas para piano, do Opus 22 ao Opus 28, escritas na mesma época em que Beethoven estava compondo e revisando os quartetos do Opus 18. O fato de que elas são contrapartes do Opus 18 não foi amplamente reconhecido, porque os quartetos de cordas eram tradicionalmente publicados em grupos de três ou seis, como a maioria das séries de Haydn e os quartetos de Mozart de 1785. Sua numeração dificulta perceber que os quartetos do Opus 18 são obras altamente individuais. Inversamente, é quase tão difícil ver essas sonatas de piano como partes de um grupo consistente.[17]

Os planos dos movimentos e as estratégias formais são tão variadas quanto suas qualidades expressivas. A sonata Opus 22 é em Si bemol maior, um tom que Beethoven privilegiou pela sutileza. Ela segue o plano em quatro movimentos, que inclui um *minuetto* e um rondó *finale*, que ele havia estabelecido no Opus 2. Esse plano é compartilhado nesse grupo somente pelo Opus 28, enquanto os outros divergem. Desse modo, o Opus 26, em Lá bemol maior, não tem movimentos em forma sonata: começa com um movimento *andante* com variações, continua com um *scherzo* em Lá bemol maior, uma marcha fúnebre em Lá bemol menor e um *allegro finale* que é essencialmente um rondó. O próximo par, as duas sonatas do Opus 27, são ambas marcadas "*quasi una fantasia*", mas diferem de outras maneiras. A primeira tem um complexo plano de movimento, no qual o andante da abertura em Fá bemol maior dá lugar a um *allegro* em Dó maior, e traz o *andante* em Mi bemol de volta no movimento final. Ela também incorpora um *scherzo* em Dó menor, um *adagio* em Mi bemol e um *finale allegro vivace*, com um breve retorno

ao movimento lento do adagio antes do final. Para essa obra Beethoven compôs uma companheira: a *Sonata ao luar*, nº 2, Opus 27, que mostra uma enorme gama de contrastes, desde o profundo movimento *adagio* em Dó sustenido menor até o idílico *scherzo* em Ré bemol (o equivalente enarmônico do Dó sustenido) e o apaixonado tempestuoso *finale* em Dó sustenido menor.

Sobre o Opus 22, Beethoven disse ao seu editor: *Diese Sonate hat sich gewaschen* ("Essa sonata é uma peça extraordinária"), e quando ele fala dessa forma temos que prestar atenção. Em perícia e em suavidade de acabamento, a Opus 22 é um ponto alto. Para uma obra dessa época, possui uma complexidade inigualável de invenção temática e um encadeamento seqüencial de idéias, tanto no interior de cada movimento quanto ao longo de toda a composição. A elegância de detalhes maximiza a graça e a beleza das linhas e dos padrões de ornamentação. Aqui existe um parentesco com o *Quarteto nº 6,* Opus 18, e não é só o fato de ambas compartilharem a tonalidade Si bemol. Ambas começam com um primeiro tema arpejado, com uma figura floreada no quarto compasso que tem possibilidades de desenvolvimento. E, de fato, os cadernos de rascunhos que Beethoven usava na época revelam um cruzamento entre as idéias preliminares dessa sonata e as do *nº 6*, Opus 18. Desse modo, o tema, que finalmente foi aproveitado no *finale* da sonata, nasceu como um possível tema *finale* do quarteto. Ele também foi rascunhado primeiramente em Lá maior e, portanto, por um breve período foi candidato ao *finale* de outra obra em Lá maior ou menor, talvez a *Sonata para violino e piano em Lá menor,* Opus 23.[18] Em níveis mais profundos, a sonata utiliza o padrão de terça descendente que Beethoven havia extraído de Haydn e Mozart – nesse caso, creio, do *Quarteto em Lá maior*, K.464, de Mozart, que Beethoven admirava abertamente e que usou, de diferentes maneiras, como modelo para o nº 5, Opus 18.

Sonata para piano, Opus 26

Um antigo crítico considerou a *Sonata para piano,* Opus 26, como "indubitavelmente uma das mais completas obras-primas [de Beethoven] no

gênero [...] grandiosa, nobre e sublime".[19] Sua abertura com variações evoca a *Sonata para piano em Lá maior*, K.331, de Mozart, mas a semelhança é apenas superficial. O primeiro movimento prenuncia a forma como Schubert irá abordar temas íntimos desse tipo, como no seu *Impromptu* em Lá bemol maior. Os pianistas se afeiçoaram a ela imediatamente. Entre eles, uma jovem pianista, Anne Caroline Oury, *née* de Belleville, tinha somente 11 anos quando, em 1819, a tocou para Beethoven, "que ficou por um longo tempo com a corneta no ouvido, escutando seu toque inimitável nos seus adágios divinos".[20]

Mas a pedra de toque dessa obra é seu movimento lento, chamado *Marcia funebre per la morte d'un eroe* ("Marcha fúnebre pela morte de um herói"), escrita numa tonalidade excepcionalmente rara: Lá bemol menor. Não temos razões para pensar que Beethoven pretendia fazer referência a algum herói específico. Seu objetivo era importar para a sonata para piano um movimento abertamente programático, uma Charakterstück, ou "peça característica", como Beethoven o chamou no seu rascunho do plano do movimento para a sonata. Depois de ter rascunhado uma idéia para o primeiro movimento, ele escreve: *"poi Menuetto o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll"* (depois um minueto ou outra peça característica, como, por exemplo, uma marcha em Lá bemol menor).[21]

Czerny e Ries pensavam que essa marcha fúnebre poderia ter sido derivada da ópera *Achille*, de Ferdinando Paer, de 1801. A conexão parece plausível, já que Beethoven obviamente conhecia a *Leonore,* de Paer e, provavelmente, deitara os olhos nas outras óperas do autor. A *Marcha em Dó menor,* de Paer – o lamento para o herói morto Pátroclus, trazido à tenda de Aquiles – faz um uso extenso de ritmos pontuados, que possuem uma óbvia relação com a marcha de Beethoven [*W 11].[22] Mas existem razões que tornam a marcha de Beethoven inesquecível, enquanto a de Paer somente é lembrada quando se compara as duas. A maior profundidade da composição de Beethoven em todas as dimensões é evidente do começo ao fim. Esse movimento introduz o modo elegíaco nas sonatas para teclado de Beethoven, ampliando, desse modo, o gênero de uma maneira nova e prenunciando o movimento lento da *Eroica*, assim

como os movimentos posteriores que sugerem cortejos fúnebres. Os próximos grandes exemplos são o movimento lento em Dó menor do *Trio em Mi bemol,* de Schubert e a marcha fúnebre da *Sonata nº 2* de Chopin, em Si bemol menor.

Sonatas para piano nºs 1 e 2, Opus 27

Como essas duas sonatas foram intituladas "*sonata quasi una fantasia*", elas se encaixam numa categoria especial, mitigando a notoriedade da Sonata ao luar e a obscuridade de sua companheira. "*Quasi una fantasia*" significa "na forma de uma improvisação", embora não num sentido simples e direto. Isso também significa que essas obras híbridas compartilham uma característica importante das fantasias de Mozart, de Haydn e de outros, isto é, que uma fantasia possui um número imprevisível de seções, que usam diferentes tipos de padrões de ornamentação. E também significa que todas as seções são executadas sem pausa ou parada final, uma ligada à outra. Beethoven aproveita o máximo dessa característica nessas sonatas e em outras obras do seu período intermediário. Uma das conseqüências dessa característica é obscurecer a impressão de que cada movimento é um todo autônomo, com uma cadência completa no final e, dessa forma, apagar também a noção de que os movimentos são as unidades principais da organização. Esse efeito é especialmente verdadeiro no Opus 27 nº 1, no qual se vê um retorno cíclico ao material inicial. Na *Sonata ao luar* não existe retorno do material temático, mas o primeiro movimento passa diretamente para o segundo, e o segundo para o terceiro. Além disso, o hipnótico primeiro movimento, um clássico mundial desde sua primeira publicação, possui a qualidade de uma imensa e lenta improvisação. Ela progride, depois, do onírico *adagio sostenuto* em Dó sustenido menor para o gracioso *allegretto* em Ré bemol e para o forte *presto* final.[23] Embora a sonata não possua um movimento em andamento *allegro*, seu final *presto agitato*, em forma sonata, completa a arquitetura formal do ciclo com uma enorme energia. A obra começa quase *in medias res*, como se o pianista estivesse improvisando suavemente antes de começar.[24] Acima do primeiro movimento Beethoven

escreve: "*Si deve suonare questo pezzo delicatissimamente*" (Essa peça precisa ser tocada da maneira mais delicada possível), uma anotação similar à que ele colocou em "*La Malinconia*", do *Quarteto nº 6,* Opus 18: "*Questo pezzo si deve trattare colla piú gran delicatezza*" (Essa peça deve ser tratada com a maior delicadeza). Não temos fundamentos para presumir uma intenção programática definida por trás da *Sonata em Dó sustenido menor,* apesar de quase séculos de interpretação por várias mãos. Mas ninguém pode duvidar de que a obra apresenta uma sucessão de intensos climas emocionais, como nenhuma outra sonata anterior de Beethoven.[25]

Sonata para piano, Opus 28

A conexão pastoral do Opus 28 nasce de figuras e efeitos cujas raízes remontam ao barroco; os interlúdios pastorais do *Oratório de Natal* de Bach e do *Messias* de Haendel são apenas os mais famosos de muitos exemplos. Os movimentos e as composições pastorais exibem regularmente essas características de efeitos dos bordões baixos (notas graves sustentadas no primeiro e no quinto grau da escala), repetições motívicas que duram frases inteiras e idéias temáticas arpejadas, todas características que Beethoven usou anos depois na sua *Sinfonia pastoral.* A escolha do arquétipo pastoral mostra ainda outra tentativa de forjar um "novo caminho", para dar às sonatas para piano uma aura especialmente expressiva, assim como conexões sutis de material entre os movimentos. Essas não são citações diretas, como no *nº 1,* Opus 27; ao contrário, mas alusões motívicas e associações periféricas, do tipo que existem em abundância nas obras de primeira classe de Beethoven de todos os períodos. Os efeitos pianísticos mostram o compositor expandindo os limites dos instrumentos de teclado da época. Essa sonata se associa, pelo seu plano de movimentos, a outras obras em Ré maior que têm um movimento lento em Ré menor, como o *Trio de cordas nº 2* Opus 9, a *Sonata para piano nº 3,* Opus 10 e, mais tarde, o *Trio Fantasma nº 1,* Opus 70. E também se conecta de maneiras estruturais com a *Segunda sinfonia.*[26]

Essas obras confirmam que, para Beethoven, as sonatas para piano com três ou quatro movimentos estavam maduras para a experimentação e o desenvolvimento de novas idéias. Exceto pelas variações e fantasias, a sonata para piano permanecera o gênero mais fechado à improvisação. Com essas cinco sonatas, Beethoven abandonou a paixão retórica e a aspereza e adotou uma voz mais pessoal e a exploração de recursos pictóricos mais programáticos e "característicos". Ele usou esses recursos como trampolim para novos raciocínios composicionais sobre a sonata como uma categoria musical, buscando e consolidando uma esfera expressiva mais ampla. Ele também mostrou, nessas cinco composições, uma gama maior de modelos estéticos dentro de um mesmo gênero: um gentil e suave em Si bemol maior, Opus 22; um radical no plano formal e com uma marcha fúnebre trágica, Opus 26; dois modelos que eram "*quasi una fantasia*", de caráter contrastante, Opus 27, n°s 1 e 2, e um "pastoral", Opus 28. Uma analogia com as seis sinfonias maduras do segundo período, da *Eroica* até a *Oitava*, não é improvável. Como no período final de sua vida, a sonata para piano serviu como um laboratório de inovações que ele poderia utilizar em outros gêneros, mais populares.

Sonatas para piano n°s 1-3, Opus 31

Com essas obras, chegamos ao limiar da primeira maturidade de Beethoven. Há sugestões de mudança por toda parte, com essas sonatas avançando ainda mais profundamente no território inexplorado do romantismo. Compostas na primavera e no verão de 1802, essas sonatas têm uma história peculiar de publicação. Beethoven firmou contrato com um editor suíço, Hans Georg Nägeli, de Zurique, que as publicou em abril de 1803, numa primeira edição tão descuidada que continha quatro compassos adicionais, inseridos pelo próprio Nägeli, no final do primeiro movimento da primeira sonata. Quando Ries tocou a versão de Nägeli para Beethoven, "[ele] se levantou com raiva, correu até mim e me empurrou do piano, gritando: 'Onde com os diabos está escrito isso?'" E, então, fez com que as sonatas fossem publicadas corretamente pelo seu velho amigo Simrock em Bonn, e por Cappi em Viena.

As aberturas das três sonatas falam uma nova linguagem: cada uma apresenta uma maneira original e nova de entrada num movimento maior em forma sonata. Na primeira sonata, domina a ruptura. A idéia principal na abertura é colocar a relação rítmica das mãos direita e esquerda em conflito quando a mão esquerda marca o tempo forte em oposição imediata às semicolcheias ligadas no tempo fraco da linha superior que, por sua vez, continua com as figuras descendentes do motivo de abertura [*W 12a]. O segundo motivo, que se segue, apresenta novamente a mesma combinação disruptiva da mão direita e mão esquerda, que se torna uma questão básica no movimento inteiro, exercitada com um humor abrupto na seção de desenvolvimento e na preparação para a recapitulação. Quase tão surpreendente é a escolha incomum do esquema de tonalidades para a exposição, no qual a tônica, Sol maior, se move não para a sua dominante do segundo grupo, mas para um Si maior (a tonalidade baseada no terceiro grau da escala), que então encontra seu caminho para o esperado Ré maior. Essa progressão é uma trilha harmônica que aparece pela primeira vez em suas sonatas, e que ressurge, mais dramaticamente, no primeiro movimento da *Waldstein*. E na recapitulação, a tonalidade de Si maior, uma terça acima da tônica, é substituída pela tonalidade de uma terça abaixo da tônica – Mi maior –, que então encontra seu objetivo apropriado, a tônica. A sintaxe dos deslocamentos rítmicos da abertura das mãos direita e esquerda, tocados completamente na coda, é contraposta por uma extraordinária seqüência de frases curtas, todas usando suas figuras básicas. Essas frases são primeiramente ouvidas em *pianissimo* por muitos compassos, então irrompe um *fortissimo* perto do final, como gesto derradeiro, depois de um compasso inteiro de espera. A obra termina suavemente em piano, com dois acordes de tônica, abruptos, em posições aberta e fechada, o segundo no tempo do compassado 2/4. Não deveria nos surpreender que Nägeli não tenha conseguido compreender esse final, mas, ao tentar consertá-lo, ele criou mais um dos muitos erros históricos. Por sorte, ele deixou o segundo e terceiro movimentos intocados, apesar de ter provavelmente sido tentado a mexer na última parte do *finale*, onde, novamente, os suaves acordes *pianissimo* fecham a obra, com a tônica na forma que foi elaborada no final do primeiro movimento.

Na segunda sonata, a *Tempestade*, um contraste paralelo com duas idéias temáticas em dois tempos abre a ação, mas de forma ainda mais dramática e evocativa do que o faz na primeira sonata [*W12b]. Aqui, depois de um instável arpejo quase improvisado e harmonicamente instável na dominante, *pianissimo* – que termina com uma nota sustentada ou no pedal –, o tema *allegro* chega ruidosamente com suas figuras de duas notas, levando a uma segunda pausa na dominante. Então, o mesmo contraste *largo-allegro* retorna, agora com arpejo de Dó maior e o contrastante tema do *allegro* em Fá maior. A partir desse ponto a "tempestade" irrompe, retornando para Ré menor e explorando todas as ramificações da afirmação de abertura e da contra-afirmação com uma concentração sem precedentes. Para alguns ouvintes, o movimento evoca o conceito hegeliano de "tornar-se": a emergência de uma totalidade através de elaborações complexas de afirmações e contra-afirmações que leva a uma síntese posterior.[27] No início do desenvolvimento, os acordes ascendentes do *largo* retornam em seqüência crescente, agora três vezes no lugar de duas, e se movendo de Ré maior para chegar a um novo lugar – o Fá sustenido maior –, a partir do qual o desenvolvimento decola. Ainda mais pungente nesse movimento é o recitativo desdobrado na recapitulação dos acordes *largo* de abertura: aqui o piano se torna uma voz cantante aguda contralto, que improvisa à maneira de um intérprete de teclado. O primeiro recitativo permanece na nota tônica em Ré menor, mas o segundo, depois do retorno do tema "tempestade", se move para distantes regiões harmônicas. Esses momentos dão à sonata para piano uma qualidade poética que supera quaisquer invenções anteriores, de Beethoven ou de qualquer outro compositor. Eles prenunciam os recitativos instrumentais de trabalhos posteriores, como a *Nona sinfonia* e o *Quarteto em Lá menor,* Opus 132.

O mesmo caráter evocativo governa os dois movimentos seguintes. O *adagio* em Si bemol abre como o primeiro movimento, com um acorde arpejado ascendente ao qual é sucessivamente atribuído uma expressão lírica e belos efeitos atmosféricos nos vários registros do piano, usando, em alguns momentos, ataques distantes de registro, em proximidade estreita, um com o outro – mesmo no final, onde o último Si bemol grave

é tocado sozinho depois de um aparente fechamento no registro agudo na mesma nota, quatro oitavas acima. Típico do clima inovador dessa obra é a ausência de um fechamento formal com acordes em ambas as mãos. O *finale allegretto* constrói uma continuidade dramática em forma sonata através de repetições rápidas e ruidosas de semicolcheias repetidas em ambas as mãos, como se fosse uma peça de exercício celestial. Ela herda realmente a tradição dos movimentos concentrados em Ré menor que Beethoven pode ter ido buscar no *Concerto para piano em Ré menor,* de Mozart e em outros famosos antecedentes mozarteanos que ele conhecia muito bem, além do fato de que seu motivo de abertura coincide com um importante tema do *Quinteto em Sol menor,* de Mozart. Mas esse movimento em Ré menor completa e alicerça a sonata inteira com uma fúria demoníaca que é totalmente sua.

Finalmente, a terceira abertura, a do *nº 3*, Opus 31, abre-se para um novo horizonte. Ela começa não somente numa progressão harmônica "fora da tônica", mas num acorde instável construído na segunda nota da escala, com um motivo breve na voz superior; ela apresenta a questão, uma vez, duas vezes, e então passa a um lento movimento cromático ascendente, pausando num acorde I 6/4 que prepara o cadencial retorno para a tônica [*W12c]. Toda a frase introdutória é uma experiência em nuances e graus da coloração harmônica que sugere uma resolução para uma tônica possível, mas a adia por sete compassos, enquanto a tônica de chegada se torna o ponto inicial de novas aventuras harmônicas e temáticas. A suspensão da nossa atenção e o adiamento da resolução assumem primeiro plano e não abandonam o centro do palco até o final do movimento.

Os movimentos posteriores do nº 3, Opus 31 são igualmente originais. O seu *scherzo* é uma experimentação brilhante com um movimento 2/4 desse tipo, uma exceção que Beethoven não voltaria a experimentar por um bom tempo. O *scherzo* é igualado pelo gracioso *minuetto* do terceiro movimento – e o todo é coroado por um *finale* tumultuado *presto con fuoco* em 6/8.

Nessas três obras Opus 31, a sonata para piano entra no mundo do primeiro romantismo, e o faz por caminhos diferentes, que levam a destinos divergentes. A idéia da sonata tradicional do século XVIII como uma

entidade formal é enfraquecida e substituída pelas qualidades poéticas e evocativas que Beethoven agora deseja introduzir na música instrumental. Inegavelmente, essas sonatas prenunciam as grandes obras para piano do período intermediário, as sonatas e os concertos. Já distanciadas das primeiras sonatas, elas nos mostram o longo caminho que Beethoven percorrera em busca de uma nova e rica idéia do que a sonata para piano poderia vir a ser.

Da convenção à originalidade: variações para piano

Para conseguir dinheiro e manter sua posição de destaque na vida musical da época, Beethoven também produziu vários conjuntos de variações para piano durante aqueles anos, baseando-se em temas que variavam desde o *Falstaff* de Salieri WoO 73, até *Singspiele* de Peter Winter e de Franz Xaver Süssmayr. Mas então, insatisfeito com a própria repetição, ele achou uma forma de levar a bravura convencional típica das variações a um nível mais elevado em dois conjuntos inovadores aos quais ele designou números de opus: Opus 34 e Opus 35. Beethoven disse a Breitkopf & Härtel que ambas haviam sido compostas "de maneira inteiramente diferente". A idéia era fazer com as variações o que tinha feito com as sonatas para piano em quatro movimentos e com a música de câmara para teclado: remodelar as expectativas e fazer com que o público se endireitasse na poltrona e prestasse atenção.

As variações para piano, Opus 34

A inovação mais importante desse conjunto é que, diferentemente dos conjuntos tradicionais, nos quais a tonalidade tônica prevalecente era mantida (no máximo desviando-se para sua relativa menor), cada variação possui uma tonalidade diferente. As tonalidades sucessivas são separadas por terças descendentes, um padrão que é associado às vezes com as seções de desenvolvimento dos primeiros movimentos da forma sonata. O conjunto inteiro parte do básico Fá maior descendo por sucessivas

tonalidades maiores, chegando ao Dó menor, que então facilmente se converte em Dó maior como dominante da tônica inicial:

Fá → *Ré* → *Si bemol* → *Sol* → *Mi bemol* → *Dó memor* → *Dó Fá*

Tema *Var. 1* *Var. 2* *Var. 3* *Var. 4* *Var. 5* *Var. 6 & coda*

As Variações Prometheus

De longe o mais importante é o grande conjunto de variações que recebeu o número de Opus 35. Essa grande obra, o auge dos primeiros conjuntos de variações, muitas vezes é chamada erroneamente de *Variações Eroica*, porque sua introdução e seu material temático prenunciam diretamente o *finale* da *Sinfonia Eroica*. Mas Beethoven também usou o mesmo material em duas outras obras: (1) o *finale* das *Doze contradanças* WoO14, que ele escreveu para os salões de dança de Viena durante o inverno de 1800-1801; e (2) o *finale* do balé *Prometheus*, Opus 43. Beethoven pediu especificamente a Breitkopf & Härtel para colocar uma referência ao *Prometheus* no título das variações, mas eles não o fizeram; explicitar a conexão dessa maneira teria evitado qualquer crítica que poderia surgir se os críticos a descobrissem por si mesmos.

De qualquer forma, o Opus 35 é um marco na história da variação. Sua introdução desdobra dramaticamente vários elementos em ordem, como se Beethoven, usando o teclado em vez de escrever em seu caderno de rascunhos, estivesse construindo seqüencialmente o material temático diante dos ouvidos do ouvinte. Primeiro escutamos somente o baixo do tema; depois, chegam contrapontos múltiplos em sucessivos registros agudos; então, o tema, a melodia na linha superior, é introduzido finalmente num registro agudo, completando o material básico sobre o qual quinze variações muito elaboradas e virtuosísticas serão construídas. O clímax da obra é a fuga de fechamento sobre a linha de baixo do tema, coroada finalmente por uma grande peroração que reintroduz o tema no registro agudo, para então levá-lo ao clímax retumbante enquanto cai para o registro baixo, em meio a padrões de ornamentação ressoantes.

O conjunto inteiro antecipa o *finale* da *Eroica* em linhas gerais, mas aqui, naturalmente, é recomposto como um grande *finale* sinfônico. As *Variações Prometheus* são as mais grandiosas dos primeiros conjuntos de variações de Beethoven, uma obra que se compara e supera experiências anteriores, como as *Variações Righini*. Elas apontam o caminho para a escrita orquestral para teclado do período intermediário e para as composições posteriores para piano, inclusive os últimos concertos para piano.

Novas sonatas para violino

No agora familiar domínio da música de câmara para teclado, Beethoven continuou a fazer progressos, sobretudo nas sonatas para violino, compondo duas obras em 1800 (a *Sonata para violino em Lá maior,* Opus 23, *e a Sonata Primavera em Fá maior,* Opus 24). No final dessa fase, em 1802, ele voltou às sonatas para violino com três obras importantes, publicadas como Opus 30, em Lá maior, Dó menor e Mi bemol maior. E já em 1802, ele coroou o clímax com a primeira versão da mais brilhante de todas as suas primeiras sonatas acompanhadas por piano, a *Sonata Kreutzer*, em Lá menor, revisada e posteriormente publicada como Opus 47, em 1805. Essas seis sonatas para violino formam o maior conjunto de sonatas para violino acompanhadas por piano que ele escreveu num tempo tão curto. Marcadamente diferentes no caráter estilístico e nos meios de organização, todas elas compartilham o mesmo problema básico de obter um equilíbrio de sonoridades entre o violino, instrumento de registro médio e agudo, e o teclado, com sua escala mais completa. Elas nos mostram Beethoven modernizando um gênero herdado à luz dos mesmos novos poderes de integração que sentimos nas cinco sonatas para piano do Opus 20 e nos quartetos do Opus 18.

As sonatas Opus 23 e 24 são um par contrastante, como indivíduos com personalidades diferentes: uma distante, a outra calorosa. O Opus 23, na rara tonalidade de Lá menor, é uma obra desolada, estranha e distante, uma criança negligenciada na família das sonatas para violino de Beethoven, apesar de momentos originais e experimentais. A *Sonata*

Primavera, Opus 24, é uma obra de grande beleza, uma das mais agradáveis e encantadoras obras que Beethoven jamais escreveu. Amada pelos intérpretes e pelo público desde que apareceu, essa sonata exemplifica o uso da reciprocidade temática, ou seja, o material musical é equilibrado entre os dois instrumentos, e esse equilíbrio é perpetuamente mantido. Os teclados de 1800, para os quais essa sonata foi escrita, ainda tinham a ressonância do *fortepiano* do final do século XVIII, embora o instrumento estivesse crescendo em volume, à medida que os fabricantes de piano procuravam corresponder à demanda por maiores recursos sonoros. Ainda assim, nessa composição, o equilíbrio entre o violino e o teclado é primorosamente atingido do início ao fim. Evitando ou minimizando os efeitos abruptos de percussão encontrados em muitas obras anteriores de Beethoven, ela pode ser uma resposta aos críticos que se recusavam a acreditar que ele pudesse seduzi-los com o suave e o belo tão efetivamente quanto ele os espantava com o bizarro e o inesperado.

Nas sonatas Opus 30, os mesmos princípios são evidentes, agora com uma substância mais desenvolvida, uma maior extensão harmônica e formal nos primeiros movimentos, e contrastes retóricos mais fortes. A abertura do nº 2, Opus 30, traz uma figura rítmica esculpida (notas longas sustentadas, mais quatro semicolcheias, mais uma semínima abrupta), anunciando o novo esquema mais amplo da forma sonata beethoviana, que pode se desdobrar das possibilidades latentes em uma única figura. Ela é menos peculiar que o efeito similar da abertura da *Sonata para piano nº 1,* Opus 31, mas mostra Beethoven se movendo na mesma direção. Ele estava agora experimentando conscientemente a idéia de construir obras em que as formas de movimentos amplos evoluíssem não de padrões de frase simétricos ou de melodias longamente respiradas, mas de figuras abruptas e concisas, declaradas no início, e depois harmonizadas para conseqüências bem mais distantes, através do espectro amplo de um movimento de forma sonata. Mais tarde, em 1815, Beethoven voltou a essa maneira de abrir uma sonata acompanhada, começando sua *Sonata para violoncelo em Ré maior nº 2,* Opus 102, cujo primeiro motivo é praticamente uma inversão do Opus 30, com uma figura de quatro semicolcheias precedendo a nota pausada em vez de segui-la.

Com o Opus 47, alcançamos o ápice de seu estilo das primeiras sonatas para violino, agora elevado a um brilhante tom de virtuosismo na escrita para violino mais difícil do período. A obra, que é definida como "*scritta in uno stilo molto concertante, quase come d'un concerto*" (escrita num estilo muito concertante, quase como de um concerto), foi escrita originariamente para o violinista George Augustus Polgreen Bridgetower, que a tocou com Beethoven em 1803.[28] Mais tarde, foi dedicada a Rodolphe Kreutzer, o famoso violinista francês que ensinava no Conservatório de Paris e que Beethoven havia encontrado em Viena em 1798. Num ato de modernização, Beethoven retirou o *finale* que originalmente havia preparado para a *Sonata em Lá maior nº 1,* Opus 30 e o levou para a *Sonata Kreutzer*, substituindo-o por uma variação *finale* mais plácida. O tempestuoso *finale* que ele reescreveu para a *Kreutzer* é um verdadeiro *tour de force*, assim como o é a obra inteira, que mistura elementos do concerto e da sonata numa síntese nova e brilhante. Nenhum violinista amador seria capaz de dominar essa obra, nem então e nem depois. Ela maravilhou as audiências ao longo de todo o século XIX, ganhando a fama como a mais deslumbrante de todas as sonatas para violino. Berlioz a chamou de "uma das mais sublimes de todas as sonatas para violino", e, para Tolstói, em sua história intitulada *A Sonata Kreutzer*, ela era o exemplo supremo do poder da música (um poder perigoso, segundo ele), que despertava sentimentos eróticos.[29] Com a *Sonata Kreutzer* Beethoven alcançou o último estágio de sua primeira fase importante como compositor de sonatas acompanhadas para qualquer instrumento. Como havia feito nas sonatas para piano Opus 31, ele levou o gênero a limites expressivos jamais ouvidos, remodelando-o ao longo de novas linhas dialéticas e superando inteiramente os modelos mozarteanos perceptíveis em suas primeiras sonatas. Quando voltou a compor sonatas acompanhadas alguns anos mais tarde, ele não o fez em grupos de obras, mas em composições únicas de excelência e contenção excepcionais: a *Sonata para violoncelo em Lá maior,* Opus 69, de 1808-9, e a *Sonata para violino em Sol maior,* Opus 96, obra desenvolvida num espírito completamente diferente da *Sonata Kreutzer* e composta em 1812. Mas então as sonatas acompanhadas não eram mais o seu foco principal.

Os primeiros concertos para piano

Durante o mesmo período, Beethoven completou, finalmente, os primeiros dois concertos para piano, e compôs um terceiro. O primeiro a ser terminado foi, na realidade, o *Concerto para piano em Si bemol maior,* Opus 19, que recebeu o nº 2 quando foi publicado, em 1801, embora tenha chegado à sua forma final em 1798, depois de muita revisão. O mais importante, o *Concerto para piano em Dó maior*, terminado em 1800, foi publicado como Opus 15 e se tornou o nº 1. Embora algumas idéias para o *Terceiro concerto para piano em Dó menor* já tivessem aparecido em 1796, ele permaneceu no embrião até 1802, quando Beethoven se sentou para trabalhar nele com determinação, sem dúvida se preparando para apresentá-lo em público. Aparentemente, ele o completou ao longo de 1802, ou no início de 1803, e o tocou pela primeira vez num concerto em abril, juntamente com a *Segunda sinfonia* e com o *Cristo no monte das Oliveiras* – e mais uma reapresentação da *Primeira sinfonia*, executada pela primeira vez três anos antes. [30]

Nessas obras, Beethoven ocupou o centro do palco como virtuose e como o principal compositor para concertos de piano. Apesar da surdez, ele tocou todos em público, exceto o quinto, que foi apresentado em *première* por Friedrich Schneider em 1811. Embora não fosse um solista de concertos, Beethoven aspirava tocar piano em público ou em ambientes semipúblicos até janeiro de 1815, quando se apresentou no Congresso de Viena como acompanhante de canções. Mas, nos primeiros anos, ele guardava seus concertos e não os publicava antes de tê-los apresentado ele próprio pelo menos uma vez e, em algumas ocasiões, mais de uma vez. Concebidos na tradição de composição e de interpretação dos concertos para piano de Mozart, eles combinam grande talento na composição com exigências de virtuosismo no teclado.

Os primeiros três concertos diferem consideravelmente entre si à medida que Beethoven sai do âmbito mais conservador e seguro do nº 2 – "que não é um dos meus melhores", como ele confessou ao editor Hoffmeister – para o brilhantismo do nº 3, com suas excentricidades de forma e seu esquema de tonalidades. No nº 1, a forma tradicional em três

movimentos traz um movimento lento expressivo, mas não inovador, na tonalidade da sexta bemol, o Lá bemol maior (uma escolha que, naquela época, não era incomum num movimento lento, mas que era certamente um toque progressista). No terceiro concerto, os dois movimentos em Dó menor enquadram um movimento lento na tonalidade surpreendente de Mi maior, provocando um choque calculado nas platéias de concertos no início e no final desse movimento, sobretudo quando o *finale* abre com um tema que arrebata os acordes sussurrados em Mi maior de volta para um Dó menor, ao reinterpretar o fechamento agudo em Sol sustenido do largo (que termina *fortissimo*) como um Lá bemol no tema amplamente espalhado do *allegro* que inflama o *finale* [*W 13].

O concerto nº 1 é elaborado através de oposições dramáticas de idéias, de temas e de sonoridades do piano e da orquestra, num diálogo de curto e de longo alcance que testemunha o novo estilo beethoviano, que agora encontra seu caminho pela primeira vez no concerto. Propriamente falando, essa obra se iguala à *Segunda sinfonia*, completada quase ao mesmo tempo, na dramatização de todos os elementos básicos – idéias e sonoridades – como se eles fossem atores de uma peça séria. No formato de concerto, de fato, o solista e a orquestra competem naturalmente nesses papéis, como vinham competindo desde as obras-primas de Mozart, que vão desde as primeiras pérolas, como o K.271 em Mi bemol maior, até as glórias dos últimos concertos, e que terminam com a sabedoria equilibrada do K.595, em Si bemol, uma obra que Beethoven certamente conhecia bem.[31]

Capítulo 7

Música para orquestra e os primeiros quartetos

A Primeira sinfonia e o balé Prometheus

Em 1795, Beethoven esboçou algumas idéias para o primeiro movimento de uma sinfonia em Dó maior, mas deixou o projeto de lado. Em 1799, ele o retomou, revisou, completou e apresentou como sua *Primeira sinfonia* num concerto em abril de 1800, juntamente com uma sinfonia de Mozart, uma ária da *Criação* de Haydn e outras novas composições suas, inclusive o *Septeto*. A estrutura musical de 1795 somente tem interesse porque prenuncia algum material da *Primeira sinfonia*. Compreendendo que o tema principal em Dó maior, no esboço do primeiro movimento, não iria funcionar em sua concepção mais desenvolvida, Beethoven o transferiu para o *finale* da sinfonia, onde, numa forma alterada, se tornou o vívido tema principal. Ao apresentar a tônica inicial do acorde em Dó maior como uma dominante com sétima, Beethoven sustenta e dramatiza a idéia de abrir a obra com uma lenta introdução curta, que lembra claramente as sinfonias de Londres de Haydn. Essa forma de abertura foi celebrada como uma descoberta, embora seja, de fato, a condensação harmônica de um esquema familiar de abertura herdado de Mozart e de Haydn.[1]

No conjunto, a *Primeira sinfonia* revela aspectos atraentes dentro de um plano geral essencialmente simples. Seu primeiro movimento apresenta alguns toques progressistas, como o uso elegante do solo antifônico de instrumentos de sopro no segundo grupo temático da exposição e o episódio modulatório *pianissimo*, de coloração sombria, que se segue. E o clímax do primeiro movimento é construído sobre a mesma seqüência harmônica que se ouve na abertura da introdução lenta, que retorna para formar a culminação da coda.[2] O movimento lento é superficial

quando comparado aos das sonatas e dos trios para piano daqueles anos, principalmente aos dos quartetos Opus 18.

Mas o terceiro movimento se sobressai. Esse "*menuetto*" é realmente o primeiro *scherzo* sinfônico de Beethoven. Marcado como *allegro molto e vivace*, é um movimento ambicioso, longo e brilhante, com um esquema modulatório de longo alcance em sua segunda seção e uma plenitude de realização que elude os outros movimentos. Nenhum outro compositor daquela época poderia ter escrito sequer uma frase do *menuetto*, que ressalta como o movimento mais memorável da sinfonia. O *finale*, luminoso e espirituoso, é uma inteligente sonata-rondó em 2/4, que combina muito bem com o *finale* do *Primeiro concerto para piano*, mesmo que lhe falte o contraste intenso oferecido pelos diálogos entre o solo e os *tutti* do concerto, que animam a ação.

Ao lado das obras mais ousadas daqueles anos, a *Primeira sinfonia* não impressiona. Enquanto se preparava para dar ao público uma primeira amostra de sua capacidade como compositor sinfônico, Beethoven o fez de forma segura, em vez de provocar a audiência. Ele evita as viradas inesperadas e as excentricidades (como os contrastes abruptos de dinâmica, de acentuação rítmica, de andamento e de idéias musicais) que já haviam se tornado comuns em suas sonatas e em sua música de câmara, mas que aborreciam os críticos. Assim, a *Primeira sinfonia* foi uma experimentação, uma obra que não chega perto do "sublime" que Johan Georg Sulzer e outros estetas haviam estabelecido para a sinfonia, nem, em termos práticos, do padrão artístico estabelecido por Haydn e Mozart em suas últimas sinfonias. A mesma ambição de agradar está presente ao longo de todo o *Septeto,* Opus 20, um divertimento destinado à apresentação nos salões da época. Em suas últimas sinfonias, Beethoven tomou o gênero inteiro nas mãos, o remodelou e o elevou bem acima de seus limites anteriores, apresentando dificuldades inéditas aos intérpretes e aos ouvintes e transformando os parâmetros da sinfonia. Nos anos posteriores, a *Primeira sinfonia* permaneceu como uma lembrança distante de um antigo Beethoven, atraente e domesticado, que sobreviveu somente em suas composições mais leves destinadas aos amadores. Em 1821, um crítico iria se referir à *Primeira sinfonia* com involuntária ironia ao considerá-la "uma

de suas primeiras, mais abrangentes obras instrumentais". Se o crítico tivesse acompanhado o imenso desenvolvimento dos últimos anos de Beethoven, teria que concordar que, exceto pelo terceiro movimento, faltava à *Primeira sinfonia* algo verdadeiramente novo. Berlioz não mediu palavras numa crítica incluída em sua coletânea de ensaios *A travers chants* (Através dos cantos):

> *Nessa sinfonia, a idéia poética está completamente ausente, embora ela se revele grandiosa e rica na maior parte das obras seguintes. Com certeza, é uma música admiravelmente construída: clara, vivaz, embora apenas levemente acentuada; fria e, algumas vezes, até mesmo banal, como no rondó final, um verdadeiro exemplo de criancice musical. Numa palavra, Beethoven não está presente.*[3]

O percurso da *Primeira sinfonia* para a *Segunda sinfonia* não é direto, mas passa pelo *Prometheus*, um balé que Beethoven escreveu no inverno de 1800-1801 para o mestre italiano de balé Salvatore Viganò, que o estreou no dia 21 de março de 1801 no Hofburgtheater. Embora a música seja bastante atraente, a importância da obra reside em suas qualidades dramáticas. Ela mostra que Beethoven aceita a opinião corrente de que a música para balé deveria ser concebida primordialmente para entretenimento, e que deveria ser mais fácil e mais leve do que a música destinada às salas de concerto. Somente mais tarde, ao escrever a música incidental para *Coriolano* e para *Egmont*, ele optaria pelos modos mais sérios de expressão exigidos pela música para o drama falado, que significava muito mais para ele do que o balé. Ainda assim, *Prometheus* é interessante justamente por seus efeitos especiais e suas limitações: mostra Beethoven explorando instrumentos e efeitos orquestrais que jamais apareceriam em suas sinfonias ou aberturas dramáticas sérias. Entre esses efeitos, destaca-se o de nº 5 (do ato II), no qual a musa Euterpe toca flauta, presumivelmente numa apresentação musical simulada pelos semideuses Arion e Orfeu, famosos músicos da antiguidade. Aqui Beethoven abre com um *adagio* introdutório para harpa solo com acordes arpejados, provavelmente dedilhados por Orfeu; então as cordas oferecem um

acompanhamento *pizzicato* para as passagens concertantes dos sopros (o solo de Euterpe). Finalmente, o todo se junta para o clímax. Aqui, a *cadenza* do violoncelo solo domina o conjunto e lidera a orquestra através de um *andante quasi allegretto* elegante e melódico, que em outro contexto poderia ter sido o movimento lento de concerto para violoncelo popular e belo, no estilo insinuante do primeiro período de Beethoven.

Nas outras partes, o conjunto está repleto de efeitos cênicos, desde a tempestade de abertura (*La Tempesta*), quando Prometheus corre através da floresta, até um *alegretto pastorale* (nº 10) que prenuncia vagamente o *finale* da *Sexta sinfonia*. Mas a *pièce de résistence* é o *finale*, no qual a contradança de salão em 2/4, em Mi bemol, recebe um amplo tratamento orquestral; e usa até mesmo outra de suas contradanças, em Sol maior, como seção intermediária. Mas a dança mantém a forma binária simples, sem qualquer desenvolvimento, que não poderia existir no balé.

O que o balé *Prometheus* de Viganò significou para seus contemporâneos precisa ser considerado, até onde pudermos reconstituí-lo a partir de escassas evidências. A obra, cujo título completo é *As criaturas de Prometheus*, foi classificada como "um balé alegórico mitológico". O protagonista é o titã Prometeu, retratado aqui não como uma vítima sofredora, mas em seu papel mais benigno, o de criador da civilização humana. Prometeu literalmente gera a humanidade ao dar vida a duas estátuas de argila, um homem e uma mulher. De uma sinopse da trama de Viganò, de 1838, ficamos sabendo que "as duas estátuas recebem a vida [e então] Prometeu as observa com alegria [...] mas não consegue despertar nelas qualquer sentimento que mostre o uso da razão".[4] Prometeu se desespera com as criaturas mudas e planeja iluminá-las, expondo-as "às artes sublimes e às ciências". No segundo ato, que se passa no Parnaso, o palco está repleto de personagens mitológicos: Apolo, as nove Musas, as Graças, Baco, Pã, depois Orfeu, Anfion e Arion. No final, Melpômene, a musa da tragédia, aparece e mostra abruptamente a inevitabilidade da morte, matando Prometeu diante de todos. Mas o necessário final feliz do drama neoclássico ocorre de maneira tão repentina quanto inverossímil quando Tália, a musa da comédia, "segura sua máscara sobre as faces das duas criaturas

pranteadas [...] enquanto Pã, liderando os faunos, chama o morto Prometeu de volta à vida, e assim a fábula termina com uma dança festiva".[5]

No programa original, *Prometheus* foi chamado de "balé heróico, alegórico". O termo "heróico", como é usado aqui, tem sido atribuído à utilização que Beethoven fez do material do *finale* do balé no *finale* da *Eroica*, de modo que a identidade entre o tema do balé e o *finale* da sinfonia parece ter estendido a alegoria a ambos. Mas o Prometeu do balé não é o titã rebelde que trouxe o fogo para a humanidade e por isso sofreu a punição de Zeus, sendo amarrado numa rocha enquanto seu fígado era devorado pelos abutres. Ele não é o monumental Prometeu de Ésquilo, nem o de Goethe ou Shelley, que enfrenta os deuses. Esse Prometeu é apresentado mais como um filósofo do Iluminismo e como um mestre que traz a razão e o conhecimento para "criaturas" ignorantes e iletradas – os nobres selvagens de Rousseau na encenação do balé –, homens e mulheres num estágio pré-civilizado, pré-letrado.

Por trás da obra de Viganò há um subtexto mais contemporâneo. Em 1800, Napoleão Bonaparte era o assunto na Europa. Herói militar, ficara famoso por suas iluminadas vitórias em Toulon e na Itália, onde, aos 25 anos, havia se tornado o comandante do exército francês. Os patriotas italianos glorificavam Bonaparte como o paladino de suas longas lutas contra o despotismo austríaco, e, em 1797, o poeta Vincenzo Monti o saudou como o libertador da Itália num poema épico chamado, significativamente, *Prometeo*. É possível que a decisão de Beethoven de usar o *finale* do *Prometheus* no quarto movimento de sua *Terceira sinfonia*, que não só foi dedicada a Bonaparte, mas pretendia levar seu nome, refletisse sua percepção da conexão entre Prometeu, o libertador mitológico da humanidade, e Napoleão, um herói moderno.[6] Essa possibilidade não é enfraquecida pelo caminho indireto traçado do *Prometheus* até a *Eroica* através das *Variações para piano,* Opus 35, que, por sua vez, estabeleceram a base para suas primeiras idéias concretas para a sinfonia.

A dimensão francesa e a música militar

Afetado, como todos os seus contemporâneos, pelos acontecimentos da França, Beethoven era receptivo ao vigor e ao poder da música da Revolução Francesa e do período pós-revolucionário, sobretudo em dois domínios. Um deles era a ópera francesa. Ele admirava as óperas de Cherubini, que, como outras obras provenientes da França, estavam se tornando cada vez mais populares em Viena entre 1802 e 1804, tanto que Beethoven pôde dizer a Rochlitz, em janeiro de 1804, que "o império de Schikaneder estava sendo realmente eclipsado pela luz das brilhantes e atraentes óperas francesas".[7] Ele conhecia a *Medée* (1797) e *Les deux journées* (1800) de Cherubini, obras sérias e eficazes que haviam dado uma voz nova e poderosa à ópera francesa.

O outro domínio era a nova escola francesa da interpretação virtuosa das cordas. O conhecimento de Beethoven sobre a nova geração de violinistas havia começado em Bonn, mas continuou em Viena, onde conheceu Franz Clement e até mesmo estudou violino com Schuppanzigh. Mas logo ele tomou conhecimento das novas tradições estabelecidas na França por Viotti e seus seguidores, especialmente Pierre Baillot, Pierre Rode e Rodolphe Kreutzer, com quem tocou uma sonata para violino num concerto privado em Lobkowitz, em abril de 1798.[8] Em 1805, quando foi a Viena, Baillot se encontrou com Beethoven numa taberna, e mais tarde expressou sua surpresa por ter achado o famoso compositor tão amigável, "embora seus retratos sempre o mostrem tão pouco atraente e quase furioso".[9] Do mesmo modo, quando conheceu Jean-Louis Duport em Berlim, em 1796, Beethoven percebeu que o novo virtuosismo francês também se estendia ao violoncelo.

A música da França pós-revolucionária despertou e inspirou todo o mundo europeu. A música francesa tradicional, certamente a ópera francesa, estava disponível em Bonn desde os anos 1780, e continuava a ser ouvida em Viena nos anos 1790, à medida que os músicos se ajustavam rapidamente às correntes culturais e políticas daqueles anos. Respondendo ao novo fervor nacional, e conscientes das volatilidades da política de seu país, os compositores franceses rapidamente desenvolveram uma

linguagem popular que capturava o espírito da época – fosse em obras que refletiam a nova ideologia da liberação política, acrescida da exuberância militar francesa, fosse em obras grandiosas, destinadas a simbolizar o orgulho nacional e a solidariedade das massas, de cujo apoio os líderes do novo regime dependiam. Desse modo, as canções elegíacas, os hinos corais dedicados à liberdade, à igualdade e à fraternidade, e, mais importantes, as excitantes marchas e canções militares estavam na ordem do dia. Um decreto do governo estabeleceu que *La Marseillaise* ("A Marselhesa") e outras canções deveriam ser tocadas antes de qualquer apresentação nos teatros de toda a França. Assim, disseminava-se a execução de uma canção popular ou de um hino antes dos eventos esportivos e, em alguns países, das apresentações teatrais, uma tradição que permanece até nossos dias. As obras para palco e os festivais em comemoração aos marcos importantes da Revolução, como a tomada da Bastilha em 14 de julho ou a fundação da república em 22 de setembro, eram pretexto para grandes assembléias públicas, marcadas por representações cívicas patrióticas, que aconteciam sete ou oito vezes a cada ano na França entre 1790 e 1800.[10]

De longe a peça mais famosa, aquela que o mundo jamais esqueceria, foi *La Marseillaise*, escrita na noite de 25 de abril de 1792 pelo soldado, poeta e compositor Claude-Joseph Rouget de Lisle e chamada primeiramente de *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* ("Canto de guerra para o exército do Reno"). Rouget de Lisle era um jovem tenente do exército francês e, também, um violinista e cantor que servia em Estrasburgo, onde escreveu a letra e a música dessa peça impressionante. Depois de adotada por um batalhão de Marselha, ela se tornou popular sob o nome de *O Hino da Marselhesa*. Ela percorreu os campos de toda a França em apenas cinco meses, depois que François-Joseph Gosseb a orquestrou e a inseriu numa cena lírica chamada *Offrande à la liberté* ("Oferenda à liberdade"), que foi apresentada na Ópera de Paris. Nenhuma música ou texto capta mais completamente o espírito militar da época, ou de qualquer época; é uma "melodia que faz pulsar o coração e o sangue nas veias".[11] Incorporando o orgulho nacional e militar que dominava toda a França, e cantada pelos soldados franceses que marchavam para a batalha

em suas primeiras campanhas militares contra os países inimigos da Europa, *La Marseillaise* permaneceu um símbolo perfeito. E continuou sendo, desde então, o símbolo de hino militar nacional, como provam seus incontáveis arranjos, as citações de sua melodia em canções ou obras de concerto de Schumann, Wagner, Listz, Tchaikóvski e outros, na emoção que desperta quando cantado por cidadãos franceses em cenas de filme que refletem o orgulho nacional francês, como *A grande ilusão* e *Casablanca*.

Na época de Beethoven todos a conheciam, e mesmo escritores que viviam longe da França, como Klopstock e Goethe, a admiravam. Depois de uma batalha na qual foi cantada, August von Kotzebue, um dramaturgo alemão, louvou Rouget de Lisle, perguntando: "Bruto, bárbaro, quantos dos meus irmãos você não matou?".[12] Embora tivesse desaparecido durante o período napoleônico e a Restauração, *La Marseillaise* retornou nos anos 1830, quando já tinha sido traduzida e levada para o exterior, inclusive para a Alemanha, onde se tornou uma canção popular com uma letra em alemão.

Beethoven conhecia muitas canções populares, especialmente as nacionais, e escreveu conjuntos de variações sobre várias, inclusive *Rule Britannia* e *God Save the King*. Também compôs marchas militares ao longo daqueles anos. Na cena de batalha de sua obra *Wellingtons Sieg* ("A vitória de Wellington"), de 1813, ele usou a marcha britânica *Rule Britannia* e celebrou o final, apropriadamente, com *God Save the King*. Nessa obra, o exército francês marchou não no compasso de *La Marseillaise*, mas ao som de uma melodia fora de moda, mas igualmente duradoura, *Malbrouck s'en va-t-en guerre* ("Marlborough vai à guerra").[13] No clima de excitação das celebrações da vitória austríaca de 1813, *La Marseillaise* teria sido subversiva e, provavelmente, ilegal, e a antiga canção se adaptava ao lado perdedor.

Compor marchas ou canções para bandas militares ou civis com o intuito de provocar o fervor patriótico era então um passatempo popular. Como os exércitos de toda a Europa Ocidental marchavam para a batalha ano após ano, os soldados franceses cantavam *La Marseillaise* e outras melodias de François-Joseph Gossec, André Gretry, Jean-François Sueur,

Etienne Méhul e Luigi Cherubini. Os exércitos britânicos cantavam as melodias de Thomas Busby, John Callcott, William Crotch, James Hook e, às vezes, até de Haendel e Haydn. Ambos, aliás, poderiam ser considerados britânicos adotados graças a seu sucesso na Inglaterra, mas era irônico que os ingleses cantassem Haydn, já que, em 1797, ele havia composto o grande *Kaiser-Hymne* ("Hino do imperador") a pedido de ministros austríacos ansiosos por reviver o debilitado ardor nacional para continuar a guerra do país contra a França. A infantaria austríaca dos anos napoleônicos podia contar com marchas de Süssmayr, Paer, Hummel e Beethoven.[14]

No amplo catálogo de obras menores de Beethoven existem quatro marchas rápidas para banda militar, mais uma polonesa e duas escocesas, todas escritas entre 1809 e 1816. Como gênero, a marcha rápida tem um papel efetivo em algumas obras num nível mais elevado: testemunha a piedosa e brilhante marcha militar dos soldados de Pizarro em *Fidélio*; a marcha na maravilhosa *cadenza* da versão para piano do *Concerto para violino*; e o as marchas rápidas e estilizadas dispersas em suas obras instrumentais, mesmo em obras posteriores como a *Sonata para piano,* Opus 101, o *finale* da *Nona sinfonia* e o *Quarteto em Lá menor,* Opus 132. Elementos militares, especialmente os ritmos de marcha, foram introduzidos nos concertos do período, numa certa extensão os de Mozart e, certamente, os de Beethoven, diretamente até o *Concerto Imperador.*[15] Parecia que a confrontação dramática entre o instrumento solo e a orquestra no concerto clássico tinha estimulado um sentimento de esforço contencioso e de força das oposições que sugeria uma afinidade com os ritmos da música militar.

Nessa era sangrenta, amaldiçoada por guerras incessantes e por um chauvinismo furioso de todos os lados, os hinos nacionais sobressaíram pela primeira vez na história. O primeiro entre todos, em qualquer lugar, era *God Save the King*, ouvido primeiramente em 1745, depois de uma derrota militar britânica. Durante um longo tempo, essa vigorosa melodia inglesa se tornou tão popular que outros países, *faute de mieux*, a usaram, com uma apropriada adaptação das letras, como sua própria versão de hino nacional – a lista inclui Dinamarca, Suécia, Suíça, Rússia e até mesmo os Estados Unidos. Na Alemanha, foi cantada como hino patriótico em

vários Estados alemães de 1790 a 1871, ano da unificação da Alemanha, e ainda era usado durante a Primeira Guerra Mundial, com a letra *Heil dir im Siegenkranz* ("Saúdo você com a guirlanda da vitória").[16] Somente em 1922 foi substituída na Alemanha de Weimar pela adaptação proléptica do hino de Haydn para o Kaiser, como Deutschland, *Deutschland, über alles*, que, com palavras que eliminavam a violenta pretensão de dominação internacional alemã, ainda é usado atualmente. Mas a melodia de *God Save the King* ainda era preeminentemente britânica na época de Beethoven, como ele sabia quando usou o tema para celebrar o triunfo de Wellington sobre os franceses em *Vittoria*. Precisamente nesse período, e ao longo de todo o nacionalista século XIX, os músicos estavam criando novos hinos para seus países; em alguns casos – *The Star-Spangled Banner*, por exemplo –, esses hinos não foram formal e oficialmente adotados antes do século XX.[17]

O espírito de urgência nacional de *La Marseillaise* coloriu muita música francesa da época, e a ampla adoção dos ritmos de marcha, abertamente em algumas obras "heróicas" e mais sutilmente em outras, surgiu da consciência de que, como arte pública, a música poderia expressar as energias políticas e espirituais contemporâneas. Esse sentimento foi alimentado pelo fervor revolucionário francês, em 1789, e continuou a arder à medida que a França embarcava em novas campanhas européias, que pareciam nunca ter fim. Mesmo durante o tempo de paz, a nova França, primeiro sob os Diretórios e depois sob Napoleão, continuou a produzir novas formas de expressão musical, mais grandiosamente em composições corais destinadas à apresentação pública, mas também na ópera, na música orquestral e para piano. Durante os anos de formação de Beethoven, do final dos anos 1780 até aproximadamente 1800, as obras francesas para celebrações públicas eram muitas vezes apresentadas ao ar livre, com um número extravagante de intérpretes, que podia chegar às centenas e, algumas vezes, aos milhares. Essa música tinha que ser "simples, direta, marcante, memorável e – acima de tudo – flexível... [Ela] respira o espírito da nova era [...] francamente dirigida a amplas audiências e aos sentimentos simples e comunitários".[18]

Qualquer que fosse a qualidade musical das obras provenientes da França, elas mostravam compositores em busca de formas mais elevadas e mais arcanas de expressão, na esperança de dirigir a novas audiências, maiores que as das salas de música de câmara dos patronos, e até mesmo dos teatros e salas de concertos, onde centenas podiam ouvir as sinfonias. Ficou claro que o compositor que buscasse representar o espírito dessa nova era teria que produzir uma música capaz de alcançar audiências maiores, e precisaria fazê-lo em golpes claros e audaciosos, que pudessem ressoar além das fronteiras imediatas dos espaços onde se fazia música. A música, naturalmente, precisaria ter suficiente força e poder de convicção para se dirigir não somente aos ouvintes imediatos, mas ao mundo além deles. E, entre todos os compositores ativos por volta de 1800, Beethoven era o mais capaz de expressar esse entusiasmo com seu novo poder estético e sua complexidade. A latente conexão da música francesa e da música nacionalista e militar com seu estilo – mais tarde chamado de estilo "heróico" – era sutilmente aparente para os músicos instruídos e críticos da época. Ao mesmo tempo, obras como a *Eroica* e a *Quinta sinfonia*, que manifestam esse estilo em sua forma mais marcante, levaram a estética heróica a alturas que os franceses, ou outros contemporâneos, jamais poderiam sonhar.

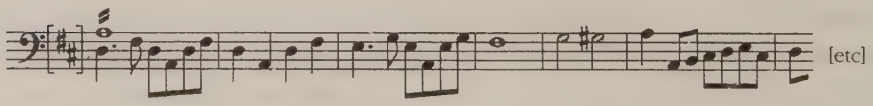
A Segunda sinfonia

Beethoven começou a trabalhar na *Segunda sinfonia* no começo de 1800, e continuou a esboçá-la ao longo de 1801 e início de 1802, embora provavelmente ela ainda não estivesse pronta quando seu irmão Carl a ofereceu a Breitkopf & Härtel, no final de março. Beethoven retornou a ela mais tarde naquele ano, a tempo para deixá-la pronta para a estréia, em abril de 1803. No entanto, só foi publicada um ano depois, em março de 1804. Essas datas são importantes porque parece que Beethoven costumava usar a publicação de uma sinfonia como um trampolim para um intenso trabalho na seguinte. Assim, certamente ele estava trabalhando na *Segunda* quando a *Primeira sinfonia* foi publicada, em dezembro de 1801,

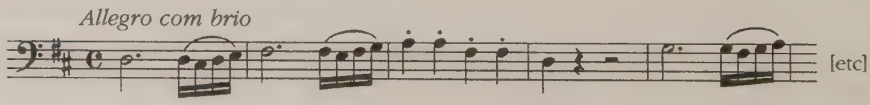
ou seja, publicada em partes, não inteira, conforme o costume da época. Da mesma forma, quando a *Segunda* apareceu, ele estava profundamente envolvido na composição da *Terceira*. As datas de publicação também têm importância, porque Beethoven muitas vezes revisava suas obras depois da primeira apresentação, em especial as obras orquestradas, que demoravam a ser publicadas e que ele muitas vezes continuava revisando durante o maior tempo possível, ou seja, até que estivessem impressas. Assim, o último retoque da *Segunda sinfonia*, que era extensa, deve ter acontecido enquanto ele estava no meio da composição da *Terceira*.

Pelos rascunhos, podemos ver que a idéia de uma introdução lenta existia desde o início, apesar de estar em compasso binário, e não ternário. As idéias iniciais para a introdução incluem uma versão em andamento lento do tema de marcha, que mais tarde foi transferido para a exposição *allegro* como o tema principal do segundo grupo temático. O espírito de marcha militar estava estabelecido desde o princípio, e, por mais extenso que o primeiro movimento tenha se tornado, ele nunca perdeu esse espírito. O primeiro tema *allegro* era originalmente uma figura triádica simples (I-III-I-V-I-III-I), mas encerra mais do que parece à primeira vista: sua seqüência de intervalo é quase idêntica à que Beethoven usou mais

Rascunho para a Sinfonia nº 2, primeiro movimento, tema principal, do caderno de rascunhos Landsberg 7, página 38. (Fonte: Ein Notierungsbuch von Beethoven, *ed. Karl Lothar Mikulicz, Liepzig, 1927):*



Sinfonia nº 2, primeiro movimento, tema principal:



tarde na abertura do primeiro tema da Eroica. Nos rascunhos da *Segunda*, esse tema é ritmicamente muito estático para servir a seus propósitos. Nesses rascunhos, ela evolui para o que se tornou a versão final, que mantém a tríade na tônica linearizada como estrutura básica, mas corta o material em segmentos bem definidos, que podem funcionar juntos ou separados. A versão final possui uma forma rítmica típica do começo do período intermediário, com uma primeira nota longamente sustentada e quatro vigorosas semicolcheias no final do compasso.

Em ação dinâmica e dramatização de idéias, o primeiro movimento dá um salto muito além da *Primeira sinfonia*, mesmo considerando-se seu excelente *menuetto*. A introdução lenta é a de maior abrangência harmônica entre todas as que Beethoven tinha escrito até então, e ela brilha com toques de cor orquestral que ele não havia experimentado antes. Ao marcá-la como *adagio molto* (como na curta introdução da *Primeira sinfonia*), ele introduz um forte contraste de tempo entre a introdução e a seção principal, marcada *allegro con brio*.[19] A exposição principal *allegro* surpreende, ao apresentar o primeiro tema não como uma melodia completa num registro mais agudo, mas como um tema parcial nas cordas graves, um tema que então convida ao desenvolvimento de suas unidades motívicas fortemente perfiladas e busca energeticamente uma riqueza de contrastes.

O movimento lento, um dos mais sensuais de todos os *larghettos* de Beethoven (um andamento que Mozart havia reservado a seus mais belos movimentos lentos), ficou profundamente marcado na consciência musical das gerações contemporâneas e subseqüentes, tornando-se, como disse Tovey, a pedra de toque daquilo que existe de belo e infantil na música. Para Beethoven, o andamento *larghetto* era novo em sua música instrumental (se excluirmos as pequenas *Sonatas eleitorais* de 1783), e ele o usou em outras obras, em movimentos delicados como na canção *Adelaide*, no movimento lento do *Concerto para violino* e na introdução do *finale* do *Quarteto,* Opus 95. O tema de abertura, com suas sonoridades puras de todas as cordas em registros médios e agudos, e com sua repetição com as clarinetas, os baixos e as trompas, todos *piano*, antecipa os efeitos orquestrais românticos de Schubert e Mendelssohn. Para

Berlioz, esse movimento era "a descrição de uma inocente felicidade, ligeiramente obscurecida por uns poucos acentos melancólicos".[20] Um passo à frente de sua contraparte na *Primeira sinfonia*, esse movimento lento é uma forma sonata em larga escala que encontra espaço no interior de suas expressões líricas e elementos temáticos contrastantes, para uma seção de desenvolvimento completa, assim como para uma retransição para a tônica inicial base e para o tema principal, que é mais belo e nostálgico do que qualquer outra coisa que Beethoven tivesse escrito.

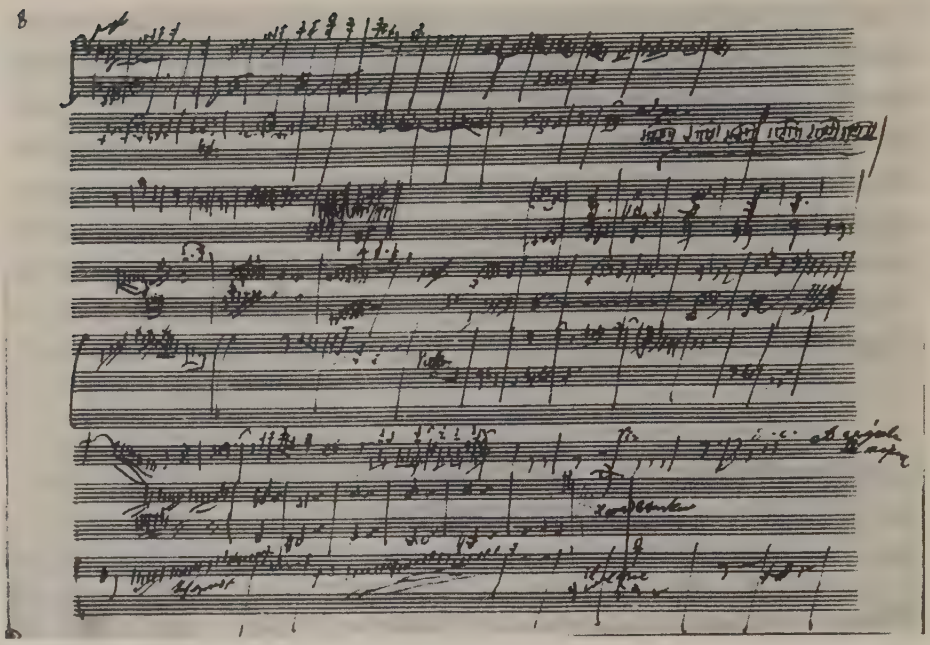
Podemos facilmente inferir que Beethoven tenha trabalhado para conseguir essa qualidade, mas Ries nos declara isso explicitamente. Ele diz que esse movimento lento era "tão belo, tão pura e alegremente concebido, e a voz principal tão natural, que dificilmente se poderia imaginar que algo nele pudesse ter sido mudado" – mas Ries diz também que o começo da partitura autógrafa das partes do segundo violino e das violas estava tão coberto de correções que dificilmente se podia perceber as notas originais.[21] E quando Ries o questionou sobre isso, Beethoven respondeu: "É melhor dessa forma".

O *finale* frenético da *Segunda* supera o primeiro movimento em energia e originalidade. Ele abre com uma figura selvagem e poderosa na dominante, que pára com um abrupto motivo de duas notas acentuadas no tempo fraco, depois desencadeia uma rápida continuação que termina com a mesma figura vibrante de duas notas [*W 14]. Essencial para a concepção é que o *finale* deveria abrir em alta tensão e depois se expandir e manter o fogoso andamento até o fim, culminando numa peroração final que assombrou os contemporâneos e provocou críticas do tipo "colossal" (no sentido negativo), "tumultuado" e "indômito".[22] A sinfonia cruza novas fronteiras, ingressando numa esfera de expressão dramática, na qual os mais fortes contrastes possíveis ocorrem numa proximidade inesperada – de movimento em movimento, de seção em seção, de idéia em idéia. Quebras na textura, quebras na continuidade, ritmos enérgicos que param repentinamente – e irrompem nos ouvidos dos ouvintes com uma violência que jamais tinha sido ouvida na composição sinfônica até então. Não é de estranhar que os críticos a tenham achado bizarra – era demais para ouvidos tradicionais, acostumados a contrastes mais suaves

e mais graduais. Essa sinfonia sinalizou que, dali em diante, a força e o lirismo, em suas formas extremas, se desencadeariam como nunca nas obras orquestrais de Beethoven, que a total dramatização das idéias musicais seria fundamental para o discurso e que os contemporâneos, estivessem preparados ou não, deveriam redimensionar suas expectativas para poder acompanhá-lo.

Opus 18: "Agora eu aprendi a escrever quartetos de cordas"

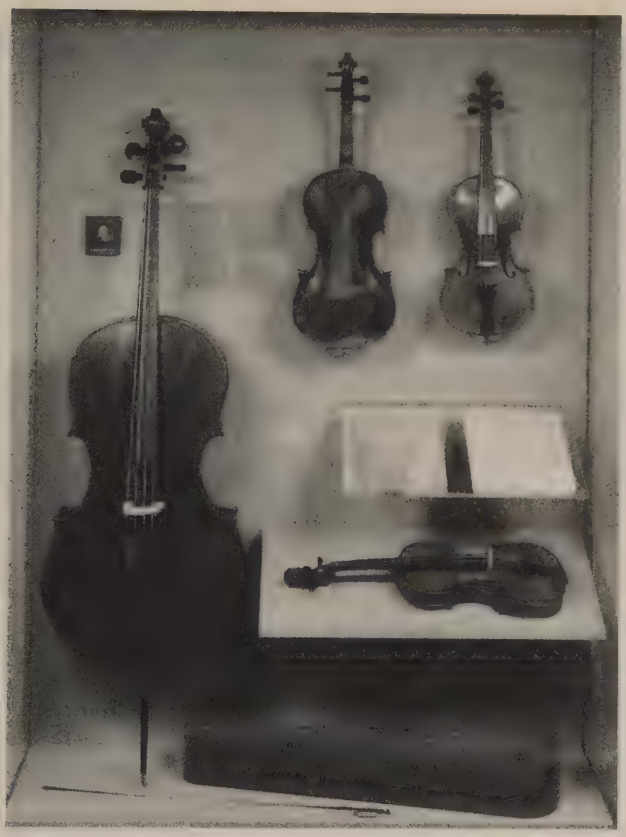
Desde sua aparição como gênero, essencialmente criado por Haydn nos anos 1760 e mais tarde levado à sua primeira maturidade por ele e por Mozart, o quarteto de cordas cresceu em estatura até se tornar uma das maiores e mais exigentes categorias musicais, um "gênero nobre", como Seyfried o chamou.[23] Essa distinção não era só uma questão de preferência indolente ou de gosto esnobe. As novas escolas de interpretação de violino, que, lideradas por Leclair e Viotti, haviam elevado o nível de virtuosismo nos últimos quarenta anos do século foram imitadas ambiciosamente por violoncelistas e mesmo por uns poucos violistas. Tudo isso provocou um aumento das composições para cordas em todos os gêneros, mas nenhum foi mais admirável que no quarteto de cordas. Esse novo tipo de conjunto, distanciado do baixo contínuo residual do teclado barroco, constituído exclusivamente por instrumentos de cordas homogeneamente misturados, que tinham maior amplitude e qualidade de tom, calor, expressividade e flexibilidade, provocou um forte interesse por parte de intérpretes e patronos que os compositores se apressaram a satisfazer. O quarteto se tornou um teste da capacidade de composição de jovens compositores, uma forma de mostrar sua habilidade em escrever idiomaticamente para quatro partes igualmente importantes, com nenhum acréscimo ou emendas para esconder deficiências de imaginação ou material embotado. E no momento em que Beethoven passou a compor para quarteto, no final dos anos 1790, os quartetos de Mozart eram todos clássicos recentes. Haydn, mestre no gênero desde o princípio, continuava compondo novos quartetos com o mesmo nível elevado



Rascunhos para o movimento lento do Quarteto de cordas nº 1, *Opus 18, que contêm referências em francês para as cenas de* Romeu e Julieta *de Shakespeare (Staatsbibliothek, Berlim).*

ao qual ele havia acostumado o mundo musical desde o início dos anos 1770, quando o seu Opus 20 havia estabelecido um padrão muito difícil de ser alcançado por seus contemporâneos e sucessores.[24]

Beethoven estava provavelmente cauteloso diante das altas expectativas que os músicos depositavam nele sobretudo nesse gênero, e sem dúvida conhecia as obras-primas de Haydn, os quartetos Opus 71 e 74. Essas obras tinham sido encomendadas por Apponyi em 1793 e publicadas em Londre, em 1795 e 1796, exatamente quando Beethoven estava publicando seus primeiros trios e sonatas para piano. Ao escrever um quarteto para cordas, ele deve ter sentido, de maneira ainda mais aguda, como disse John Keats, o alto cume da tradição que se elevava como uma torre acima dele. Para aumentar ainda mais a inevitável competição com Haydn, os primeiros quartetos foram encomendados a Bethoven no outono de 1798 pelo príncipe Lobkowitz, que, ao mesmo tempo, pediu



Instrumentos de cordas dados a Beethoven pelo príncipe Karl Lichnowsky por volta de 1800 (Beethoven-Haus, Bonn).

outro conjunto de seis quartetos a Haydn. Mas Haydn, já envelhecido, só foi capaz de produzir dois, o par do Opus 77, seguido pelo inacabado Opus 103, alguns anos mais tarde.

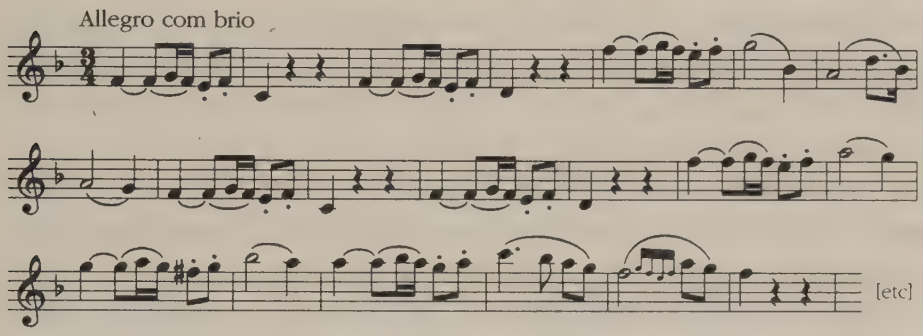
Beethoven começou a trabalhar em seus quartetos em 1798. Depois de um intenso trabalho de preparação e de extensivas revisões, eles ficaram prontos para serem publicados em dois conjuntos de três, em junho e em outubro de 1801. Com exceção do nº 4, em Dó menor, a ordem de composição, a julgar pelos cadernos de rascunhos, foi: nº 3 em Ré maior, nº 1 em Fá maior, nº 2 em Sol maior, nº 5 em Lá maior e nº 6 em Si bemol maior. O *Quarteto nº 4 em Dó menor* continua sendo o órfão desse grupo, e, como não temos seus esboços nos cadernos de rascunhos

sobreviventes, alguns acreditam que ele pode ter sido composto antes dos outros, ainda em Bonn.[25] Mas não existe qualquer fundamento para essa afirmação, e todas as observações que denigrem o quarteto são posteriores, e de observadores não confiáveis. A única história que parece verdadeira provém de Ries, que relata ter perguntado a Beethoven sobre uma passagem contrapontística no nº 4 que julgava violar os procedimentos tradicionais, ao que Beethoven teria respondido: "Eu os permito".[26]

Existem boas probabilidades de que o *Quarteto em Dó menor* tenha sido escrito aproximadamente na mesma época que os outros do Opus 18, mas que por alguma razão não tenha sido trabalhado nos cadernos de rascunhos que Beethoven estava usando. Ele pode ter trabalhado nele num caderno que teria se perdido entre 1799 e 1800, ou em folhas separadas que se perderam.[27] Afinal, o quarteto tem afinidades substanciais com outras obras em Dó menor daquele período; o primeiro e o último movimento, especialmente, evocam os movimentos equivalentes da *Pathétique*, escrita imediatamente antes que o trabalho dos quartetos tivesse começado. O inteligente e intricado andante, com andamento de *scherzo*, mantém alguma semelhança com o movimento lento da *Primeira sinfonia*, embora o andante do quarteto tenha um acabamento mais fino.

O mais imponente quarteto do Opus 18 é o de nº 1, um dos ciclos mais longos em quatro movimentos antes da *Eroica*. O material no primeiro movimento é caracterizado por um motivo curto e memorável, reconhecível apenas por sua forma rítmica. Exceto quando o segundo grupo na dominante fornece alívio através do fluxo suave das oitavas, o motivo serve como um fator de condução do começo ao fim. Mas esse motivo primário, embora sempre bem definido, aparece de muitas maneiras. Algumas vezes seus tons são inteiramente diferentes; outras vezes ele age como um acompanhamento para outras figuras temáticas; e outras ainda omite a primeira nota, mas, como num quebra-cabeça, numa formação Gestalt, ainda é reconhecível.

Quarteto de cordas nº 1, *Opus 18, primeiro movimento, começo, somente o primeiro violino:*



O primeiro *allegro* é portanto uma primeira instância de um movimento amplamente desenvolvido que é permeado por um único motivo, antecipando a *Quinta sinfonia*, de longe o mais famoso exemplo beethoviano [* W15a]. O motivo principal pode ser ouvido como se fosse uma figura picaresca numa narrativa, que se envolve em várias situações e embates, mas ainda assim mantém sua forma; ou como se fosse uma figura emblemática recorrente, que corre como um filamento vermelho por toda uma tapeçaria complexa. Os rascunhos mostram que ele começou a ganhar vida num tempo 4/4 e depois adquiriu seu compasso ternário característico [* W15b].

Uma visão da gênese desse quarteto é oferecida não somente pelos extensos rascunhos, mas também pela feliz sobrevivência de uma versão anterior da obra completa.[28] Beethoven deu essa versão a seu velho amigo Karl Amenda, que a preservou entre seus papéis depois de receber uma carta de Beethoven pedindo-lhe que não a divulgasse, porque tinha revisado a composição inteira, "tendo agora aprendido a escrever quartetos".[29] As duas versões são instrutivas, seja por seus contrastes, seja como um exemplo de que Beethoven não somente fazia rascunhos, mas trabalhava para completar versões anteriores, poucas das quais ainda sobrevivem. Na segunda versão, especialmente no primeiro e no último movimento, vemos Beethoven enxugando o conteúdo, aprimorando a voz condutora e tornando a escrita para cordas mais idiomática – no

geral, ele deu à obra um perfil maduro e um idiomatismo que naquele momento ele achava essencial para elevar o nível da composição para quartetos. O fato de os esboços e a revisão dos quartetos do Opus 18 terem custado a Beethoven um intenso esforço não os distingue, em princípio, de muitas de suas outras obras, mas confirma os padrões excepcionalmente altos que ele associava a esse gênero.

As passagens em fuga do primeiro e do último movimento do nº 1, Opus 18 são admiráveis. A fuga é mais característica no quarteto do que na sonata para piano. E permaneceu uma marca do caráter mais desenvolvido e intelectual da escrita para quarteto, na qual os compositores deveriam exibir suas habilidades no contraponto, criando interessantes partes interiores e inferiores, e nas disciplinas da fuga e do *fugato*, mesmo quando usadas como episódios dentro das estruturas da forma sonata ou da sonata-rondó.[30] A mesma utilização das texturas da fuga aparece em outras obras que Beethoven considerou verdadeiramente sérias, realizações grandiosas, como a *Terceira*, a *Quinta*, a *Sétima* e a *Nona sinfonia*. Em cada uma dessas grandes obras orquestrais, todas de caráter épico, a fuga ou *fugato* aparecem em pelo menos um movimento, algumas vezes mais, tipicamente como forma de estender o alcance do desenvolvimento, ao tratar um ou mais temas em forma de contraponto. E, embora não encontremos episódios de fuga nas sinfonias numeradas e na maioria das sonatas para piano antes de seu último período, essa falta não diminui a qualidade dessas obras, mas simplesmente sinaliza que seus modelos estéticos não tinham espaço para o desenvolvimento de fugas e procediam de outras formas; a *Quarta sinfonia* é o exemplo mais significativo.

Celebrado por sua expressividade é o movimento lento do nº 1, Opus 18, conhecido também por sua associação com a cena do túmulo de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Essas conexões surgiram graças às anotações que aparecem em francês em determinados lugares dos rascunhos, perto do final do movimento: por exemplo, *il prend le tombeau* ("ele chega ao túmulo"), seguido por *désespoir* ("desespero") – a palavra é difícil de decifrar; *il se tue* ("ele se mata"); e *les derniers soupirs* ("os últimos suspiros") [*W 16]. A última observação está pregada a um trecho de

fechamento do movimento e usa o tradicional motivo *sigh* ("suspiro"). Quando imaginava passagens e, às vezes, planos para movimentos ou obras, Beethoven costumava escrever em italiano e em francês em seus rascunhos.[31] A associação com *Romeu e Julieta* de Shakespeare é também apoiada por outra evidência: Amenda lembrou de ter dito a Beethoven que esse movimento induzia pensamentos sobre a separação de dois amantes, ao que Beethoven teria respondido: "[Para esse movimento] eu estava pensando na cena da câmara mortuária de *Romeu e Julieta*".[32]

A forma sonata em ampla escala desse *adagio* lhe confere um peso e uma gravidade que são superados por poucos dos movimentos lentos anteriores de Beethoven. Se ele estava pensando em *Romeu* e *Julieta*, então, o tema principal, em Ré maior, e o segundo tema principal, em Fá maior, podem representar os dois princípios conflitantes entre o desespero de Romeu e a beleza de Julieta. Se a cena da câmara mortuária da peça foi a idéia que gerou o movimento, como parece ter sido, o ponto importante é que Beethoven, não querendo ser literal, destruiu todos os traços desse plano na obra acabada. As evidências existentes devem-se somente aos rascunhos de Amenda, que Beethoven jamais imaginou que o mundo viesse a conhecer. As oposições entre temas similares e contrastantes, gestos, motivos e segmentos, sempre com perfis claramente ritmados, se tornaram meios vitais pelos quais Beethoven gerava drama, ação e contornos mais amplos em seus movimentos na forma sonata, que foram crescendo à medida que ele passa do período inicial para o intermediário.

Os outros quartetos do Opus 18 oferecem perspectivas variadas sobre o virtuosismo duramente conquistado por Beethoven como compositor de quartetos. Graças a Amenda, conhecemos sua revisão do nº 1, que foi, de fato, publicada e gravada. Ele também revisou o nº 2 e, possivelmente, o nº 3.[33] O *Quarteto nº 2* é construído sobre linhas diferentes das do nº 1. E é leve e gracioso, e possui um movimento lento elaborado, que alterna segmentos *adagio* e *allegro*, talvez seguindo um modelo de Haydn e antecipando a alternância de andamentos contidas em *La Malinconia*, o *finale* do nº 6. O nº 2 é a epítome do encantador, e não do vigoroso, absolutamente diferente do nº 1. No primeiro caderno de rascunhos, no qual elaborou o nº 3, Opus 18, o primeiro do conjunto a ser composto,

Beethoven fez a seguinte anotação: *Le seconde quatuor dans une style bien legère excepté le dernier* ("O segundo quarteto num estilo bem leve, exceto o seu finale").[34]

O nº 3 – surpreendente em outros aspectos – valoriza o movimento linear *legato* em seu primeiro movimento acima de qualquer outro trecho. Na frase de abertura, depois de um salto de sétima solo, o primeiro violino desce em fases graduadas, alternando a suave figuração de colcheias com longos pontos de chegada, caindo de uma nona do Sol agudo para o Fá sustenido mais grave. O movimento ondulatório do material no terceiro compasso e suas múltiplas ramificações lembram mais Mozart do que Haydn; seguramente, no curso do movimento, encontramos reminiscências possivelmente inconscientes do *finale* do *Quarteto em Lá maior*, K.464, de Mozart, que sabemos que Beethoven copiou. O ritmo e o fluxo desse movimento são também semelhantes aos da *Sonata Primavera,* Opus 24, na qual um fluxo e refluxo similares das linhas melódicas são características do primeiro movimento.

O nº 5 é considerado muitas vezes o maior herdeiro do K.464 de Mozart, porque compartilha com ele a tonalidade, o plano de movimentos (com o *menuetto* em segundo), a posição no ciclo de seis quartetos e certamente outras características. Na realidade, porém, se olharmos além da superfície, veremos que ele é bastante diferente do trabalho de Mozart, já que omite todas as características estruturais que sustentam o quarteto de Mozart, isto é, o uso de encadeamentos de terças descendentes no primeiro e no último movimento.[35]

O ciclo se encerra com o *Quarteto nº 6*, uma obra pequena, compacta e íntima, de grande perícia. Com a abertura numa textura haydnesca, o primeiro movimento desenrola um tema principal que contém um "arpejo dobrado", ou seja, um tema em que as notas do acorde tônico são apresentadas nesta ordem: I-V-III-I-V-III-I. Mas, em vez de se moverem para baixo, como sugere essa seqüência de figuras, as notas ziguezagueiam para cima, alternando movimentos para cima e para baixo para formar um tema [*W 17]. Beethoven também utiliza essa configuração temática em obras posteriores. Todo o primeiro movimento do nº 6 faz um uso engenhoso da figura invertida no quarto tempo, como poderíamos

esperar. Ele também acha espaço para ondulações e frases interrogativas, como na preparação para a recapitulação, que se extingue levando a um compasso de silêncio e, depois, a uma pausa *pianissimo* na dominante.

O *adagio* é um dos mais expressivos entre os primeiros movimentos lentos, mas abriga surpresas, como quando um *fortissimo* repentino irrompe na retomada, revelando as fortes emoções que haviam sido escondidas sob a superfície lírica. O *scherzo* é um *tour de force* de síncopes não encontrado em nenhum outro movimento anterior de Beethoven, uma explosão de excentricidades rítmicas depois dos padrões constantes dos primeiros dois movimentos. Mas o ponto crucial da obra é seu *finale*, intitulado *La Malinconia*. O movimento abrange quatro seções: 1) *adagio*; 2) *allegretto quasi allegro*; 3) um retorno à seção 2, precedido de um breve retorno às seções 1, 2, e 1; e 4) *prestissimo* (precedido por um breve *poco adagio*). Na seção 3, Beethoven termina com retornos do material contrastante ouvido anteriormente, cada retorno mais curto que o anterior. O sentido é de indecisão sobre o que irá acontecer com esses dois estados emocionais opostos – o melancólico e o confiante –, e como essa oposição pode ser resolvida. O movimento termina num fecho tumultuado, no andamento mais rápido encontrado nas obras de Beethoven.

O que o título *La Malinconia* significa? Um indício pode ser encontrado na instrução especial de interpretação, que lembra a da *Sonata ao luar*: *Questo pezzo si deve trattare com la piú grande delicatezza*, o que significa que Beethoven deseja as nuances mais profundas de luz e sombra no fraseado e na dinâmica. As palavras *La Malinconia* têm sido tradicionalmente tomadas como referência somente ao *adagio*, como uma representação de melancolia, refletindo o estado de depressão de Beethoven devido à surdez progressiva.[36] O longo *adagio* tateia na escuridão, começando com os contornos áridos da estrutura periódica em sua organização rítmica e de frase, que é depois entrecortada por súbitos contrastes de acordes agudos e graves, *pianissimo* e *fortissimo* [*W 18]. O *adagio* então perde gradualmente o seu perfil rítmico original, à medida que vaga por distantes regiões harmônicas. Finalmente, ele se apega à figura de uma quarta nota mais forte, precedida por uma

tercina de semicolcheia no tempo forte em seus últimos compassos, novamente alternando o forte e o *piano*. Em sua última frase, o lento crescendo do *pianissimo* ao *fortissimo* é mantido pelo violoncelo, enquanto as outras cordas ascendem através de uma sucessão de harmonias cromáticas, buscando um desdobramento harmônico, mas só o encontrando na dominante final.

Mas outra maneira de analisar *La Malinconia* – que pode ter tido raízes na crise de surdez ou na idéia de representar dois temperamentos, dois estados da alma, a melancolia e o otimismo – é vê-la como uma extensão ousada do programático dentro do quarteto de cordas, um gênero não explorado anteriormente. Ao escolher esse título, com todas as suas implicações, Beethoven se afasta de Haydn e Mozart e vai além da sua reticência a respeito das alusões ao *Romeu e Julieta* no primeiro quarteto. Haydn e Mozart nunca usaram títulos representativos em seus quartetos, mesmo que alguma vez os tenham julgado apropriados. Certamente, em alguns dos quartetos de Haydn e de Mozart, estados emocionais fortemente desenhados e virtualmente nomináveis permanecem no limiar da consciência – do intérprete, do ouvinte e provavelmente do compositor. Basta lembrar o profundo movimento lento do nº 5, Opus 76, de Haydn, ou a introdução do *Quarteto das dissonâncias*, K.465, de Mozart, o mais estranho experimento harmônico de toda a música de câmara de Mozart. À primeira vista, parece improvável que Beethoven tivesse o *Quarteto das dissonâncias* em mente, diretamente ou como uma lembrança distante, como pano de fundo para *La Malincolia*. Mas, na realidade, as afinidades entre essa lenta introdução e o esquema modulatório do finale do K.465 são reais, mesmo que não reconhecíveis.[37] Em todo caso, esse movimento se eleva como um grande apogeu fora da paisagem pós-clássica do Opus 18. Ele prenuncia o mundo mais emocional que Beethoven iria explorar vários anos mais tarde, na trilogia do Opus 59, quando compor quartetos de cordas havia assumido para ele novos e mais amplos significados.

Capítulo 8

A primeira maturidade: uma visão geral

Em 1776, Charles Burney definiu a música como "um fausto inocente, desnecessário, de fato, para a nossa existência, mas uma grande melhoria e gratificação para o sentido da audição".[1] Ele também chamou a música de "a arte de agradar", listando suas valiosas qualidades: "a engenhosidade da composição, o cuidado e a elegância da execução, a doçura da melodia e a riqueza da harmonia, assim como os encantos dos sons refinados, prolongados e burilados para a paixão".[2] O vocabulário revela um ponto de vista conservador. O propósito da música é "agradar"; suas qualidades intrínsecas podem ser evocadas com termos como "doçura da melodia", "riqueza da harmonia", "encantos dos sons refinados", e similares. O ponto de vista de Burney é o de um ouvinte que deseja conforto e prazer, e não mistério, na experiência musical.

Fica claro, pelos escritos filosóficos formais, que esse ponto de vista sustentava o centro da estética, um novo ramo da filosofia que crescia rapidamente no final do século XVIII. Em 1757, em seu tratado sobre o "sublime" e o "belo", Edmund Burke havia aberto um espectro mais amplo de categorias estéticas, no qual "o grandioso e o sublime na natureza" contrastava com o caráter "suave e refinado" do "belo". Mas foram necessárias várias décadas antes que esses preceitos fossem transcritos na estética musical por J. G. Sulzer e por um contemporâneo de Beethoven, Christian Friedrich Michaelis, que argumentou que um compositor poderia expressar o sublime "através do uso do maravilhoso... [por meio do] não convencional, do surpreendente, do poderosamente inesperado, ou das progressões harmônicas ou padrões rítmicos marcantes".[3] Ao resumir os pontos de vista estéticos de Haydn, Georg August

Criesinger, seu biógrafo, escreveu: "os *raisonnements* teóricos de Haydn eram muito simples: uma peça de música precisaria ter uma melodia fluente, idéias coerentes, nenhum ornamento supérfluo, nada exagerado, nenhum acompanhamento ensurdecedor e assim por diante".[4] Embora a visão geral de Haydn tenha sido, sem dúvida, condicionada pela visão de que a música devia ser expressiva, no sentido mais amplo, existe uma qualidade restritiva no resumo de Griesinger, escrito em 1809. Podemos nos perguntar se os "acompanhamentos ensurdecedores", que deveriam ser evitados, não poderiam se referir à música orquestral da abertura nº 3 de *Leonore*, por exemplo, ou da *Quinta sinfonia de Beethoven*.[5] Uma ênfase similar na expressão e na contenção é encontrada em comentários esparsos de Mozart sobre a música e as emoções que ela desperta nos ouvintes. Testemunho disso é a famosa descrição de Osmin numa carta que Mozart escreveu a seu pai, no dia 26 de setembro de 1781, sobre *O rapto do serralho*:

> *As paixões, violentas ou não, não devem jamais ser expressas ao ponto da aversão, e a música não deve jamais ofender os ouvidos, mesmo nas situações mais horrendas, mas precisa ser sempre prazerosa [...] em outras palavras, nunca deixar de ser música.*[6]

E, numa carta de 1782, Mozart explica as qualidades que tentou combinar em seus concertos para piano, K.413-415, e qual a recepção que esperava do público:

> *Esses concertos são um feliz meio-termo entre o que é muito difícil e o que é muito fácil. Eles são brilhantes, prazerosos aos ouvidos, naturais, sem se tornarem vazios. Existem passagens aqui e ali que somente os* conaisseurs *poderão apreciar completamente – ainda assim, o ouvinte comum também os achará satisfatórios, embora sem saber por quê.*[7]

Conseqüentemente, a música não precisa somente dar prazer, mas ela está na sua melhor expressão quando é "natural", uma noção básica que segue o pensamento ocidental que vê na arte "uma imitação da natureza".[8]

Mozart salienta esses dois fatores. Com suficiente clareza, sua música, com toda a sua fertilidade, perfeição formal e ampla gama de expressão, transmite a sensação de que sua vida emocional está contida dentro de limites bem definidos. Podemos então argumentar que elevar essa noção de moderação emocional, de equilíbrio e de limitação ao nível de uma categoria estética é um fator primordial na filosofia estética de Mozart.[9]

Contrariamente à crença popular, Mozart – apesar de sua incrível fertilidade, imaginação e capacidade de delinear as obras em sua cabeça antes de escrevê-las – gastava horas incontáveis planejando e retocando suas obras, chegando algumas vezes a iniciar grandes e importantes composições e deixá-las incompletas até conseguir a oportunidade certa para terminá-las.[10] Todo esse esforço era empenhado a serviço de seu papel como mestre universal, que dominava todos os gêneros e todos os modos correntes de expressão e era capaz de compor uma música que agradava ao público, enquanto suas altas propriedades eram apreciadas por ouvintes experimentados. O fato de ele ter conseguido isso de forma tão completa é um milagre que dificilmente podemos compreender, e temos que imaginar a ansiedade que esse modelo deve ter provocado num jovem músico criado para ser herdeiro e sucessor de Mozart.

À medida que Beethoven caminhava para o início da idade adulta, a música começou a ser vista não como uma habilidade maravilhosa, mas como meio inerente da expressão humana. Os sinais dessas mudanças estavam no ar, refletindo as conseqüentes transformações no gosto, no estilo e na ideologia, todas provenientes das pressões das revoluções políticas e sociais que estavam alterando o mundo europeu. A agitação é sentida no abrangente tratado de Sulzer – entre 1771 e 1774 – sobre a teoria geral das belas-artes, no qual podemos perceber uma virada decisiva na direção da visão de que a música é um poderoso catalisador de emoções.[11] Os praticantes do *Sturm und Drang* insistiam na força da expressão como fator primordial da arte e da literatura, e um ímpeto generalizado para superar os limites das formas artísticas e capturar o fluxo de fortes emoções humanas estava no ar.

Johann Gottfried Herder, historiador e filósofo que tomou para si a tarefa de escrever a história cultural do que mais tarde seria chamado

de antropologia, via a música como uma capacidade humana primária, uma arte que alcançava o espírito humano em todas as épocas e em todos os países:

> *A música de uma nação [...] e suas melodias favoritas demonstram o caráter interior do povo, ou seja, o som apropriado de suas sensações, muito mais verdadeira e profundamente que a mais copiosa descrição das contingências externas.*[12]

Em outro lugar, Herder escreveu:

> *A música desperta uma série de sentimentos íntimos, verdadeiros, mas não claros, nem mesmo perceptivos, apenas obscuros. Você, jovem, estava num auditório escuro; a música lamentou, suspirou, se agitou e exultou; você sentiu tudo isso, vibrou com cada corda. Mas por que ela – e você com ela – lamenta, suspira, se agita? Por nada perceptível. Todas as coisas são revolvidas no abismo mais profundo de sua alma, como um vento forte que agita as profundezas do oceano.*[13]

A definição do propósito da música havia mudado. Agora não se falava mais em "agradar", mas em despertar sentimentos íntimos e profundos no ouvinte, que, arrebatado pelas tempestades e calmarias das emoções musicais, não somente escutava, mas sentia a música como uma experiência física na qual sua alma seria transportada. Se a experiência sexual fosse o tema, numa época em que o sexo raramente era discutido explicitamente pelos romancistas ou pelos filósofos, a linguagem provavelmente não teria sido muito diferente. A mesma ênfase na música como estimuladora das paixões da alma vem de Wilhelm Wackenroder, o brilhante romancista e ensaísta que morreu em 1789, aos 25 anos. Em seu romance de 1797, sobre o músico Joseph Berlinger, um retrato do próprio Wackenroder, concentram-se todas as novas tendências. Primeiro, ele retrata o jovem Joseph, que aspira "viver num reino de grande imaginação e de sonhos exaltados", mas é forçado a viver numa realidade prosaica, escutando música de igreja:

> *Expectante, ele esperava pelo primeiro som dos instrumentos – e quando ele chegava, jorrando, repentino, poderoso e sustentado, arrebentando o enfadonho silêncio como uma tempestade proveniente dos céus, e quando os sons invadiam sua cabeça em toda a sua magnitude – então sua alma abria grandes asas como se fosse se levantar da charneca desolada, como se a cortina das nuvens sombrias se dissolvesse diante do seu olhar mortal e ele se elevasse ao céu radiante. [...] O presente recuava, e seu verdadeiro ser era libertado de todo aquele lastro terrestre, que é o pó sobre o espelho límpido que é a alma.*

Joseph é igualmente subjugado pela música que envolve sua alma:

> *Muitas passagens eram tão vívidas e cativantes que as notas pareciam falar com ele. Em outros momentos, as notas pareciam evocar uma misteriosa mistura de alegria e tristeza em seu coração, de maneira que ele poderia ter rido ou chorado. Esse é um sentimento que experimentamos tantas vezes ao longo do nosso caminho pela vida, e que nenhuma arte pode expressar com tanta habilidade quanto a música. [...] Esse é o dom maravilhoso da música, que nos afeta com tal poder e desperta todas as nossas forças vitais tão mais profundamente quanto mais vaga e mais misteriosa for sua linguagem.*[14]

Estamos agora no caminho do romantismo, com sua insistência no poder da experiência e da reação emocional imediata, sua disponibilidade para os estados estéticos que são concomitantes ou até mesmo provocados pela paixão física e sexual, não apenas a experiência de prazer dos ouvintes, mas a sensação de comunhão com a música, arte misteriosa que pode evocar tais estados alterados. Wackenroder antecipa E. T. A. Hoffmann, cujos comentários sobre a *Quinta sinfonia*, o *Coriolano* e outras obras instrumentais forjaram, por gerações, a visão de Beethoven como um vidente dotado do poder de desbloquear segredos emocionais e estados íntimos profundamente enraizados e de transportar o ouvinte às profundezas de sua alma.

A progressão de pensamento que leva da estética da gratificação à estética do envolvimento aconteceu precisamente durante os anos da

primeira maturidade de Beethoven. Foi uma mudança intelectual que ele compreendeu, e da qual se sentiu protagonista. Que isso teve ressonância em seu desenvolvimento inicial me parece evidente, muito embora as obras que seus contemporâneos consideraram como sua expressão mais forte e profunda – a *Terceira* e a *Quinta sinfonia* – ainda estivessem por vir. Mas as sonatas para piano e outras músicas de câmara do final dos anos 1790 respiram uma atmosfera semelhante à dos românticos, especialmente as obras apaixonadas e tempestuosas como a *Sonata para piano nº 1,* Opus 2, o movimento lento do *Trio para piano nº 2,* Opus 1 e todas as composições em Dó menor: o *Trio para piano nº 3,* Opus 1, o *Trio para cordas,* Opus 9, e a *Pathétique.* O mesmo espírito habita ainda a *Sonata para piano nº 3,* Opus 10, e o *Quarteto de cordas nº 1,* Opus 18, especialmente seus trágicos movimentos lentos, para não mencionar o hipnótico *adagio* da *Sonata ao luar.* E, por volta de 1802, o ano do *Testamento Heiligenstadt*, o transporte místico e emocional é evidente na *Sonata para piano nº 2,* Opus 31 (a *Tempestade*), e na grandiosa *Sonata para piano em Mi bemol maior nº 3,* Opus 31, assim como nas variações para piano Opus 34 e 35. A *Segunda sinfonia* é o produto mais ambicioso da mesma atmosfera.

Se a carreira de Beethoven tivesse acabado em 1801, dez anos depois da morte de Mozart, ainda assim ele seria visto como o mais importante compositor do seu tempo. Com exceção da ópera, ele havia composto em quase todos os gêneros importantes, da música coral (as duas cantatas de Bonn), às canções, à música de câmara, com e sem piano, aos quartetos para cordas e às sinfonias. Seu papel como sucessor de Mozart não era mais uma profecia, mas uma realidade, embora ele jamais tenha perdido a consciência de quanto ainda teria que caminhar ou sua admiração diante da maestria de Mozart. Onze anos mais tarde, em 1812, ele escreveria que "Haydn e Mozart [têm] as suas coroas de louros [e] as mereceram, mas eu ainda não tenho direito a uma".[15] Quaisquer que fossem seus problemas com o velho Haydn em relação a carreira, temperamento e ambição, Beethoven o considerava um verdadeiro mentor, o criador da moderna linguagem da composição tonal no final do século XVIII. Por volta de 1790, Beethoven havia aprendido o suficiente

com Mozart e de Haydn para ver que seu futuro não dependia mais de assimilação, mas de ampliar seus métodos e realizações com suas próprias inovações, apesar das ocasionais asperezas e arestas. Além disso, muito tempo se passaria antes que ele se sentisse confortável com suas realizações, ainda mais que sua música instrumental continuava a habitar os mesmos gêneros de Haydn e Mozart.

Para Beethoven, como pianista e compositor, os últimos concertos para piano de Mozart representavam modelos olímpicos que ele a princípio desejou imitar em seus concertos, faltando-lhe inevitavelmente o equilíbrio, o acabamento e a fertilidade de Mozart, mas descobrindo suas forças no processo. O *Segundo concerto para piano* é um híbrido, em parte seu e em parte ainda uma imitação de Mozart. O *Primeiro* representa um avanço substancial em força e vigor, e o *Terceiro* abre um caminho por regiões onde Mozart jamais havia penetrado – com sua dramatização das idéias musicais, sua justaposição de intensidade com lirismo, seus contrastes decisivos, que diferem dos do *Concerto em Dó menor,* de Mozart, obviamente seu mais importante modelo. Podemos acreditar que, alguns anos mais tarde, ao ouvir o *Concerto em Dó menor* de Mozart, Beethoven tenha dito a J. B. Cramer: "Ah!, Cramer. Jamais conseguiremos fazer algo como isso". O problema mozarteano de Beethoven foi uma vez comentado por Brahms, a propósito dessas mesmas composições, numa conversa que teria acontecido em 1896:

> *Sim, o* Concerto em Dó menor *[de Mozart]: uma maravilhosa obra de arte, repleta de idéias inspiradas! Eu também acho que o* Concerto em Dó menor *de Beethoven, por exemplo, é muito menor e mais fraco que o de Mozart. Você sabe quanto eu admiro Beethoven! Compreendo perfeitamente que a nova personalidade de Beethoven e a nova visão que suas obras abriram para o público lhes pareceram maiores e mais significativas. Mas já se passaram cinqüenta anos [c.1850], e temos que mudar de opinião. Precisamos distinguir a excitação daquilo que é novo do seu valor intrínseco. Admito que o concerto de Beethoven é mais moderno, mas não é tão significativo! Também vejo por que a* Primeira sinfonia *de Beethoven pareceu tão colossal para as primeiras audiências. Ela tem realmente um*

> *novo ponto de vista! Mas as últimas três sinfonias de Mozart são muito mais significativas. De vez em quando as pessoas percebem que é assim.*[16]

O interlocutor de Brahms, Richard Heuberger, sugeriu que os melhores quartetos de Mozart eram mais importantes do que a música de câmara de Beethoven até o Opus 24, a *Sonata Primavera*. Brahms concordou, e continuou:

> *Sim, os quartetos Razumovsky, as últimas sinfonias, aquilo é um outro mundo. Já podemos percebê-lo na* Segunda sinfonia.[17]

Entretanto, se Beethoven tivesse imaginado o que seu sucessor diria mais tarde sobre o *Terceiro concerto para piano*, teria acrescentado (talvez em voz baixa): "Mesmo que meu concerto, como um todo formal e expressivo, não esteja no mesmo patamar que o *Concerto em Dó menor,* de Mozart, ainda assim, à minha maneira, consegui superá-lo".

Durante a primeira maturidade de Beethoven, nota-se uma nítida separação entre as ambições de carreira e o crescimento interior, porque sua premente ambição para que o público o reconhecesse o levou a publicar uma grande quantidade de obras menores, escritas meramente para agradar a audiência. Podemos identificar pelo menos três grandes categorias nas obras maiores de Beethoven. A primeira abrange as obras escritas para sucesso mundano, com as quais ele desejava inaugurar uma carreira independente sem chocar os patronos ou os ouvintes de maneira muito radical. Esse grupo abrange os dois primeiros concertos para piano, o *Septeto*, e a *Primeira sinfonia*. Depois existe uma classe intermediária de obras que mostram sinais de uma imaginação mais elevada, embora ainda sejam destinadas a agradar. Esse grupo inclui as canções, os inúmeros conjuntos de variações, as sonatas e as peças mais fáceis para teclado, e alguma música de câmara. Um bom exemplo é o *Quinteto para piano e sopros*, Opus 16, engenhoso, mas debilmente modelado no seu grandioso antepassado mozarteano, o *Quinteto para piano*, K.452.

Na terceira categoria podemos incluir as composições verdadeiramente originais de Beethoven, aquelas cuja criação tem origem no seu

interior. Algumas dessas obras são pioneiras, como as sonatas para violoncelo do Opus 5, ou contribuições radicais a setores nos quais Mozart havia se distinguido, como nos trios para piano do Opus 1 ou nas sonatas para violino do Opus 12. Nessa linha principal se encontram as obras que mostram o jovem Beethoven em sua primeira maturidade, entre as quais se destacam, sem termo de comparação, as primeiras sonatas para piano e os primeiros quartetos de cordas. As sonatas mostram Beethoven ao teclado como mestre de todos. As contrapartes dessas sonatas são os quartetos Opus 18, nos quais ele dá um passo adiante, de outra maneira, como sucessor de Haydn e de Mozart.

Se olharmos além dos gêneros, para os princípios formais, podemos ver que a promessa existente nos primeiros quartetos para piano foi realizada na década entre 1790 e 1800. Aumentando o número dos gêneros de três movimentos para quatro movimentos – as sonatas para piano e os primeiros trios –, Beethoven explorou uma infinidade de utilizações do princípio da sonata nos primeiros movimentos dos ciclos de três e de quatro movimentos. Às vezes, começando com idéias concisas e aparentemente pouco promissoras, pontuadas por pausas e espaços, ele consegue desenvolver esses temas curtos em seções mais amplas e em parágrafos que constroem movimentos de maneira aditiva, seção por seção, sem recorrer às repetições e seqüências mais simples que marcam as obras de muitos dos seus contemporâneos. Ampliando estruturas herdadas e planejando suas composições como um todo, ele equilibra os primeiros movimentos mais longos e desenvolvidos com movimentos posteriores variados, realçando especialmente os *finales* com novos esquemas formais. Muitos movimentos lentos iniciais, seja nas formas seccionais ou nas variações, mostram uma segurança na composição melódica e na elaboração que rivaliza com a de seus predecessores, enquanto sua capacidade de levar os ouvintes à introspecção através de uma melodia memorável se manifesta nessas composições, assim como nos movimentos lentos cantantes do *Trio para piano nº 2,* Opus 1 e da *Pathétique*. Os *scherzi*, ou minuetos rápidos, são imaginativos, engenhosos e em nada superficiais. O caráter que ele consegue nos *finales*, à medida que replica o andamento básico *allegro* de um primeiro movimento ou adota andamentos ainda

mais rápidos, leva muitas de suas composições iniciais a um fechamento convincente, onde são realizadas todas as expectativas construídas ao longo do caminho.

Os rascunhos permitiram a Beethoven planejar rapidamente o contorno de seções inteiras, e então preenchê-las com a substância. Isso lhe possibilitou também desenvolver estratégias alternativas de desenvolvimento, seja de motivos únicos, unidades temáticas, seções mais amplas ou até mesmo seções inteiras de exposição ou desenvolvimento. Podemos observar essa técnica em muitas páginas de rascunhos das obras do final dos anos 1780, um trabalho que se intensifica à medida que o número de obras importantes acabadas vai aumentando, ao longo dos anos 1790. O fato de Beethoven ter aceitado as convenções básicas formais e os tipos de movimentos de seus predecessores não implica de maneira nenhuma uma visão conservadora, já que ele estava descobrindo novos meios de preencher esses invólucros formais com um conteúdo surpreendente e original.

Podemos ter uma visão desse quadro avaliando as críticas de seus primeiros trabalhos publicadas nos periódicos musicais contemporâneos, inclusive no *Allgemeine Musikalische Zeitung*, um jornal conservador fundado pelo ambicioso Friedrich Rochlitz em 1798 e publicado por nada menos que a editora Breitkopf & Härtel. Para alguns críticos, o jovem Beethoven, que publicou seus primeiros trabalhos em 1795, surgiu como uma estrela nova e brilhante, mas, dentro de mais alguns anos, daria uma forte guinada. Desse modo, os trios para piano do Opus 1, de 1795, foram louvados em 1806 como sendo "fortes, poderosos e emocionantes", mas o mesmo crítico sustenta que as "composições posteriores para piano" – o que incluiu obras como as sonatas *Waldstein* e *Appassionata* – "haviam se tornado incompreensíveis, abruptas e obscuras [...] e a maioria delas é enormemente difícil, sem qualquer beleza excepcional que compense a dificuldade".[18] Queixas similares foram feitas sobre a *Segunda sinfonia*. Foi o caso de um crítico de Leipzig, que em 1805 relatou que "nós, como outros em Viena e Berlim, achamos o todo longo demais e, de alguma forma, excessivo. [...] O uso freqüente de todos os instrumentos de sopro atrapalha o efeito de muitos momentos

agradáveis, e consideramos o finale [...] como tudo mais, muito bizarro, selvagem e feio".[19]

Para outros, Beethoven era um radical perigoso. Uma brincadeira encorpada como o *Trio para clarinete,* Opus 11, foi relutantemente elogiada por um crítico conservador em 1799, que a achou "mais fluente que muitas outras obras desse compositor".[20] E algumas de suas composições mais difíceis provocaram gritos de horror, como aqueles expressos na imprensa sobre as sonatas para violino, Opus 12. Beethoven ficou furioso com os seus críticos e, em 1801, escreveu para Breitkopf & Härtel para se queixar, pedindo-lhes que

> *aconselhem seus críticos a serem mais circunspectos e inteligentes, particularmente a respeito das produções dos jovens autores. Pois um, entre muitos, pode ficar desanimado, quando de outra forma poderia ter sido estimulado a obras mais elevadas. Eu atingi tal grau de perfeição que me encontro acima de quaisquer críticas. A gritaria de seus críticos contra mim foi humilhante. No entanto, quando comecei a me comparar aos outros compositores, dificilmente poderia dar atenção a isso. Mesmo assim, continuei quieto e disse a mim mesmo: "Eles não sabem nada a respeito de música". E ainda tive muito mais razões para permanecer quieto quando vi como certas pessoas estavam sendo louvadas aos céus, pessoas que aqui [em Viena] têm uma reputação muito baixa".*[21]

Parte III
A segunda maturidade
1802-1812

Capítulo 9

Beethoven na nova era

Napoleão e a grandeza que se fez por si mesma

A nova era prometida pela Revolução Francesa foi rapidamente obscurecida, primeiro pelo Terror e, depois, pelo surgimento de Napoleão, que prometeu o sistema republicano e estabeleceu um regime despótico. A França deu vazão a suas ambições com tentativas sucessivas de dominar o continente pela força, enquanto os fracos aliados de oposição – principalmente a Grã-Bretanha, a Prússia e a Áustria – lutavam desesperadamente para bloquear os exércitos de Napoleão. O regime austríaco enfrentava um problema duplo: resistir às ambições políticas e militares da França e às vicejantes simpatias jacobinas subversivas da sua própria população.

Por volta de 1800, Napoleão havia saído da obscuridade para a glória em poucos anos, assombrando a Europa com sua energia feroz e seu brilhantismo militar, e provocando medo e admiração de todos os lados. Ele ganhou o poder em estágios sucessivos. Depois do fim do período do Diretório, de 1795 a 1799, Napoleão se tornou primeiro-cônsul em 1799, no 18 Brumário (9 de novembro) de forma inescrupulosa. Nos cinco anos seguintes, conquistou um progressivo controle do governo. Em 1804, coroou-se imperador, criando um novo regime que reestruturou e modernizou a vida política e cultural francesa, enquanto lançava campanhas militares adicionais por toda a Europa. Depois de anos de vitórias, sua glória chegou ao auge em 1810, quando o "Grande Império Francês" incluía toda a Espanha, a maior parte da Itália, muito do território da Alemanha ocidental e central, os cantões Suíços e uma grande parte da moderna Polônia. Naquele momento, seus principais inimigos eram a Inglaterra e a Rússia, além de uns poucos territórios do

Napoleão como imperador, num retrato a óleo de Jacques-Luis David (National Gallery, Washington, D.C., Coleção Kress).

Mediterrâneo. Mas, em grande medida, a Europa ficou nas mãos de Napoleão até 1812, quando a malfadada invasão da Rússia provocou sua queda em espiral, que terminou com sua abdicação e seu exílio em 1814, quando o Senado francês chamou de volta Luís XVIII. Dez meses mais tarde, ocorreu sua famosa fuga de Elba, os "Cem Dias" e Waterloo, em junho de 1815.[1]

Durante todos esses anos, um duradouro mito napoleônico estava sendo construído, acendendo a imaginação dos contemporâneos e dos apóstolos tardios do individualismo e da autoconfiança, como Thomas Carlyle e Ralph Waldo Emerson. A imagem de Napoleão, associada primordialmente ao gênio militar e político, permaneceu relacionada à idéia da grandeza que se fez por si mesma. Essa imagem floresceu e até cresceu depois de 1814, quando sua carreira agonizante se tornou uma tragédia

épica que acabou com a queda do herói e o retorno à estagnação política. O que ficou foi a imagem universalmente admirada do pequeno corso que surgira do nada e se tornara imperador da Europa. Sua carreira subentendia que as virtudes abstratas da liberdade, da igualdade e da fraternidade eram inquestionáveis, mas que o poder real poderia fluir para as mãos de um homem se esse homem fosse suficientemente inteligente e implacável e conseguisse fazer o melhor de cada oportunidade. Como um historiador moderno definiu:

> *Os homens grandiosos e famosos que abalaram o passado começaram como reis, como Alexandre, ou como patrícios, como Júlio César, mas Napoleão era "um simples cabo" que superou suas circunstâncias até dominar um continente por meio do mero talento pessoal. [...] Todo jovem intelectual que devorava livros, como o jovem Bonaparte fazia, escrevia poemas e romances ruins e adorava Rousseau poderia, dali em diante, sonhar com o céu como limite e com louros em torno de seu monograma. Cada homem de negócios tinha, dali em diante, um nome para sua ambição: ser [...] "um Napoleão das finanças" ou da indústria. Todos os homens comuns estavam impressionados pela visão, então excepcional, do homem comum que se tornou maior do que aqueles que haviam nascido coroados".*[2]

Naquela época de mudanças aceleradas na política e na cultura, ninguém poderia ficar indiferente. Nos jovens artistas, poetas e escritores de todos os lugares, Napoleão evocou esperança e medo, admiração e desprezo, mas, acima de tudo, um triunfante exemplo de conquista individual. Na verdade, essa marcha para o poder e o caráter implacável dessa marcha – especialmente o golpe que derrubou o governo em novembro de 1799 e o assassinato deliberado do duque de Enghien, suposto membro de um complô dos Bourbon contra Napoleão – desiludiram seus admiradores liberais. Entre os artistas, essa atitude confirmou sua inata descrença nos políticos e seu distanciamento em relação à realidade brutal da política. Sonhando ter capacidade imaginativa para influenciar sua época, eles se consolavam com a idéia de que eram os "legisladores não-autorizados do mundo", uma frase de Shelley que ecoava um sentimento que Beethoven

tinha de si mesmo. Testemunho disso é a observação que ele fez a seu amigo Krumpholz sobre Napoleão: "É uma pena eu não compreender a arte da guerra tão bem quanto compreendo a arte da música. Eu o teria vencido".[3] Ao longo da vida, a atitude de Beethoven em relação a Napoleão oscilou entre a admiração e a aversão, entre a aprovação e a repulsa, mas sempre foi carregada de um sentimento de forte identificação com um contemporâneo cuja ambição colossal, desejo de poder e senso de destino, embora revelados de maneira diferente, pareciam espelhar o seu próprio.

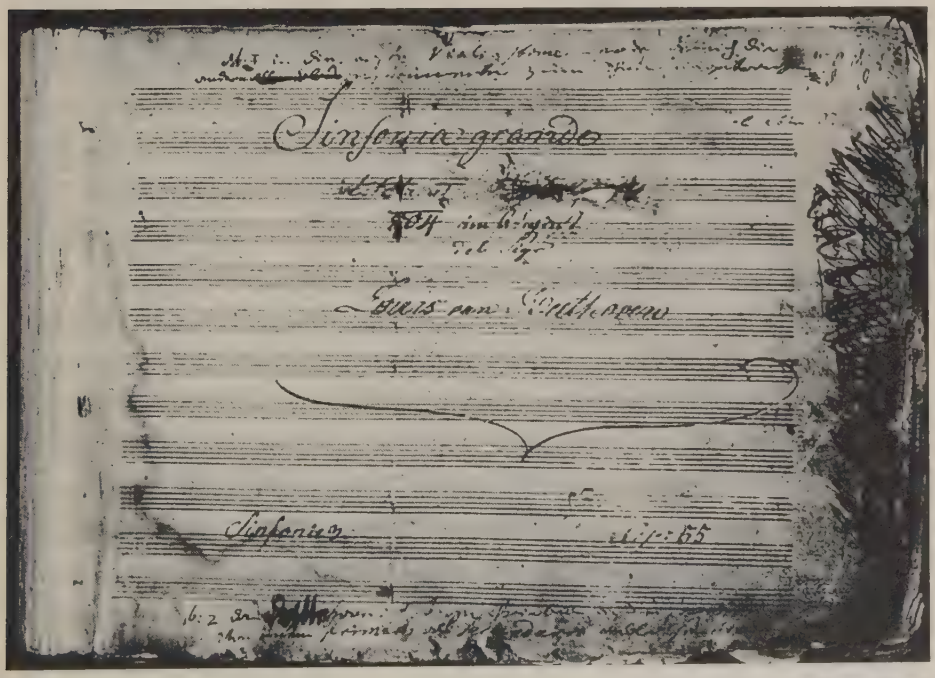
Para aqueles que viviam em países que se opunham à França, a censura tornou difícil a expressão de qualquer simpatia. Os espiões e agentes de polícia estavam por toda parte na Viena imperial. Em 1802, o editor Hoffmeister pediu a Beethoven para escrever uma sonata com um espírito que incorporasse as idéias ou os eventos da Revolução Francesa. O compositor respondeu na maneira áspera de um liberal desencantado:

> *Será que o diabo tomou conta de todos vocês, senhores? Vocês sugerem que eu componha esse tipo de sonata? Bem, talvez na época da febre revolucionária esse tipo de coisa teria sido possível, mas agora, quando tudo está tentando voltar à velha rotina, agora que Bonaparte concluiu sua concordata com o papa, escrever uma sonata desse tipo? Oh, oh, vocês precisam me deixar fora disso, vocês não conseguirão nada de mim.*[4]

Ainda assim, no outono de 1803, enquanto trabalhava na *Terceira sinfonia*, ele planejou tomar a decisão sem precedentes de associá-la publicamente a Napoleão, como sabemos pela carta de 22 de outubro de Ferdinand Ries para o velho amigo de Beethoven, Simrock, em Bonn e pela partitura que leva o título original da sinfonia.[5] Ries declara que Beethoven estava "muito inclinado a dedicar a sinfonia a Bonaparte", ou, se o príncipe Lobkowitz lhe pagasse um preço mais alto para mantê-la durante seis meses como se fosse de sua autoria, então a dedicaria a ele, mas depois daria à obra o nome de Bonaparte.

Embora exista uma boa razão para relacionar a proposta dessa dedicatória e desse título à esperança de Beethoven de ser nomeado para um

cargo em Paris, o que reflete sua maneira característica de misturar idealismo e senso prático, foi, assim mesmo, um gesto pouco usual de sua parte reconhecer em Napoleão um herói militar e, agora primeiro-cônsul, a figura política dominante na França. Os franceses, afinal, haviam derrotado os austríacos na Itália dois anos antes, uma vitória que havia levado ao Tratado de Lunéville. Esse acordo humilhava o regime austríaco e forçara o imperador Francisco II a ceder vastos territórios de seu império ao domínio francês, especialmente na Itália. A exaustão e o enfraquecimento financeiro da Áustria já eram visíveis por volta de 1790, quando a guerra da "primeira coalizão" quase levara o tesouro imperial à bancarrota e forçara o império a pôr fim às hostilidades em 1796. Depois, em março de 1799, a guerra estourou novamente, durando mais três anos. De 1802 a 1805, todavia, houve outro período de relativa paz, durante o qual a Áustria mais uma vez lutou para recuperar a estabilidade financeira e



Página de rosto de uma cópia manuscrita da Eroica, *mostrando as anotações originais de Beethoven e sua rasura da dedicatória original a Napoleão Bonaparte (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viena).*

encontrar meios de enfrentar a ameaça da França. Naqueles anos, a política externa austríaca pode até mesmo ter se apoiado mais na neutralidade e na aceitação da conquista de Napoleão até aquele momento do que em oferecer mais resistência.[6]

É importante observar que Beethoven jamais pensara dar a alguma obra, muito menos a essa sinfonia, o nome do imperador da Áustria, apelidado de "Francisco, o Bom".[7] A imagem napoleônica brilhava ainda mais quando comparada à mediocridade dos numerosos opositores que lideravam os regimes que ele desejava derrubar. Embora Francisco fosse amado por seus súditos graças a suas maneiras simples e falta de ambição, não estimulava as mentes contemporâneas com nada parecido ao deslumbramento e à admiração que Napoleão despertava em toda a Europa.[8]

Muito embora Beethoven tenha retirado a dedicatória a Napoleão no ano seguinte, o ponto importante é que, no outono de 1803, ele ainda considerava apropriado ligar o nome de Bonaparte a uma nova e monumental sinfonia, que, de acordo com Ries, considerava "a maior obra que tinha escrito".[9] Mesmo considerando a desilusão de Beethoven com Napoleão depois que ele se tornou imperador em 1804 e abandonou qualquer pretensão de estabelecer um regime republicano, a idéia de nomear ou dedicar uma obra ao grande político e militar havia evaporado no momento em que a sinfonia foi publicada, em outubro de 1806 – quando a Áustria estava mais uma vez em guerra com Napoleão.

De qualquer maneira, a idéia original de dar a uma obra tão importante o nome de um líder político vivo revela a importância de Napoleão e o enorme respeito de Beethoven por ele. Isso significava que, de alguma maneira, a obra iria incorporar o espírito que Beethoven via, ou esperava ver, no homem. Quase todas as obras publicadas de Beethoven possuem uma dedicatória, sempre destinada a ganhar a benevolência do destinatário e algumas vezes a obter dinheiro. Em raras ocasiões a dedicatória foi uma simples expressão de afeto, como na *Sonata,* Opus 81a, que foi dedicada a seu aluno, o gentil e dotado arquiduque Rudolph, e nas *Variações Diabelli*, dedicadas a Antoine Brentano. Mas em nenhuma outra época Beethoven pensou em dedicar uma grande obra instrumental a um patrono vivo, não importa os dividendos que poderia receber

com isso. Assim, a *Sonata Waldstein* foi dedicada ao conde Waldstein, mas não levou o seu nome. *A vitória de Wellington*, uma aparente exceção, na verdade pertence a uma categoria separada, já que pode não ser considerada uma obra musical no sentido mais elevado; ao contrário, é um exemplo de música descritiva com efeitos sonoros para celebrar um evento militar específico, não uma "representação" simbólica da mais alta qualidade de um herói.[10] Dois outros exemplos anteriores – a *Cantata fúnebre para o imperador José II* e sua companheira, a *Cantata para Leopoldo II* – não eram obras sinfônicas, mas tributos com texto para a morte de um imperador e a coroação de seu sucessor. Os compositores franceses pós-revolucionários compuseram obras similares para celebrar personagens públicas, civis ou militares, que haviam morrido. Tais obras incluem a *Marcha lúgubre,* de Gossec, para o funeral de Mirabeau e o *Hymne et marche funèbre,* de Cherubini, para a morte do general Hode. Mas, embora ambas composições tenham sido associadas à marcha fúnebre da *Eroica*, nenhuma das duas era uma sinfonia abstrata dedicada a um herói vivo.[11]

Se a idéia de uma sinfonia "Bonaparte" tivesse durado, teria sido um início mais radical para o gênero do que o título posterior, *Eroica*, acabou sendo. Naqueles anos, Napoleão parecia ser o equivalente mundano para o papel que Beethoven imaginava representar na música. Daí sua ambivalência nos últimos anos. Apesar de ter rasgado a dedicatória para a sinfonia em 1804, cinco anos mais tarde, um oficial francês, o *baron* de Trémont, visitou Beethoven e escreveu:

> *Por trás de todo o ressentimento, pude ver que ele admirava a ascensão [de Napoleão] de quem vinha de origens obscuras. [...] Ele disse: "Se eu for a Paris, precisarei saudar seu imperador?" Assegurei-lhe que não precisaria, a menos que convocado para uma audiência. Essa pergunta me fez pensar que, apesar da sua opinião, ele teria se sentido lisonjeado por qualquer sinal de distinção por parte de Napoleão.*[12]

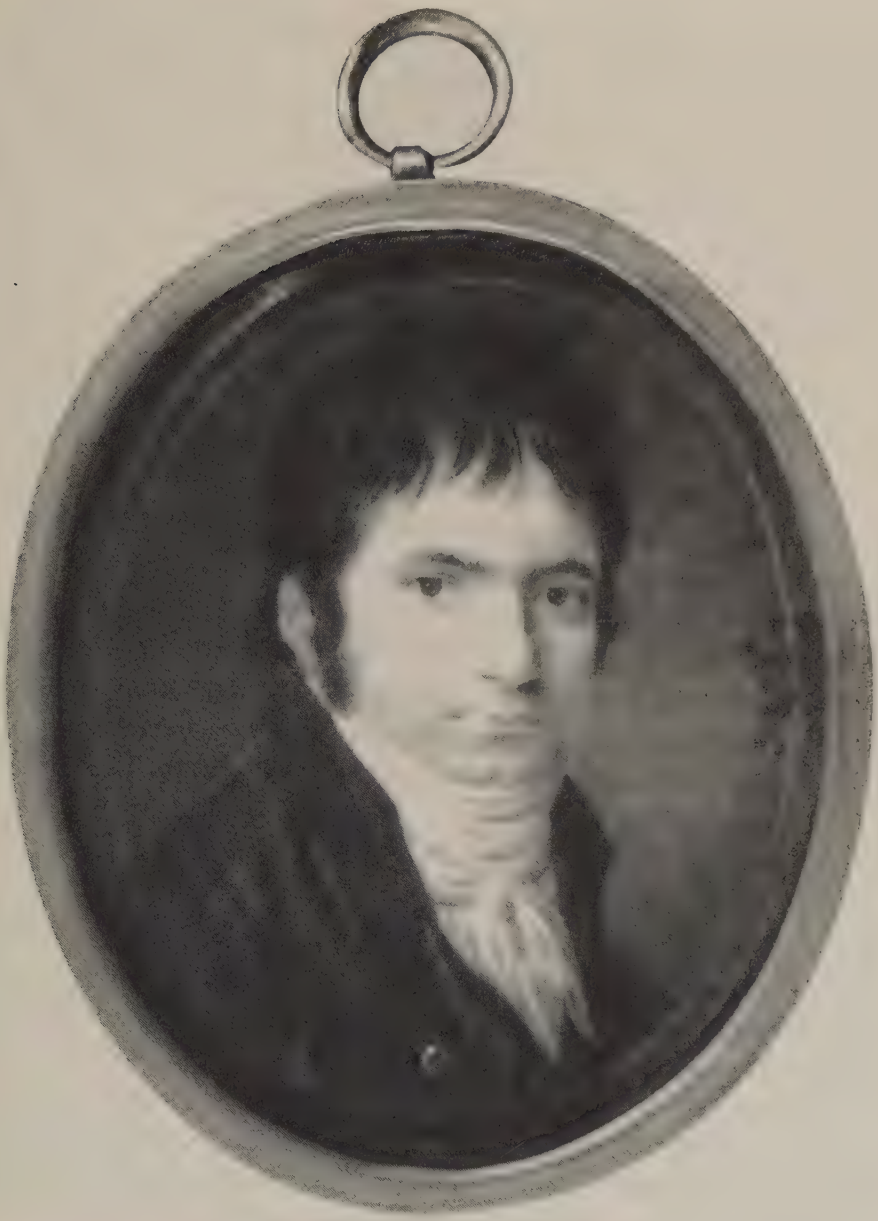
Muito mais tarde, sabendo da morte de Napoleão em Santa Helena, em 1821, Beethoven teria dito: "Eu já compus a música para essa catástrofe".

Três anos mais tarde, Czerny relatou que acompanhou Beethoven a um café em Baden. Ao ver um anúncio de jornal do livro de Sir Walter Scott, *A vida de Napoleão*, ele reagiu, dizendo, "Napoleão; antigamente eu não o teria tolerado. Agora, penso completamente diferente".[13]

Beethoven e seu meio

Em 1803, Beethoven tinha 32 anos. Apesar da perturbação causada pela surdez, ele era um artista confiante, o novo mestre, aparentemente sem rivais, da composição instrumental, avançando pelos palcos vienenses e europeus enquanto o novo século começava. Naquele momento, sua confiança era tão grande que ele já podia imaginar uma publicação completa de suas obras.[14] Isso lhe daria uma certa influência sobre os editores, assim como uma renda estável, e lhe permitiria estabelecer o controle sobre os conteúdos definitivos de suas obras, um problema perturbador em vista dos contínuos erros dos editores. O projeto não se realizou, como também não deram em nada tentativas posteriores similares. Mas o ponto de maior interesse é que, em 1803, antes do término da *Terceira sinfonia*, dos seus quartetos, Opus 59, e das sonatas *Waldstein* e *Appassionata*, os editores disputavam suas obras, sabendo que elas lhes garantiriam bons lucros. Pouco mais de dez anos depois de chegar a Viena, ele estava estabelecido no cenário da música instrumental, apesar das apreciações contraditórias dos críticos conservadores; e já fazia planos para começar a compor ópera. Em 30 de março, preparou um concerto para o Theater an der Wien que incluía a *Primeira* e a *Segunda sinfonia*, o *Terceiro concerto para piano* e o oratório, composto apressadamente, *Cristo no monte das Oliveiras*.[15] Como sempre, os críticos tiveram reações variadas, mas um deles admirou o oratório e fez a observação premonitória de que "ele confirma minha opinião, longamente sustentada, de que Beethoven, com o tempo, pode fazer uma revolução na música, como o fez Mozart. Ele caminha a passos largos em direção a esse objetivo".[16]

Para analisar Beethoven como homem, podemos começar por sua aparência física, que para as gerações posteriores se tornou a essência de



Beethoven em 1802, numa miniatura sobre marfim de Christian Horneman (Beethoven-Haus, Bonn).

sua lenda, já que a imagem que se fixou na mente do público mostra um corpo musculoso e sólido, uma expressão facial resoluta e uma aura de poder. Essa descrição se encaixa na idéia heróica do compositor cultivada no final do século XIX, cuja expressão exemplar é o monumento a Beethoven feito por Max Klinger em 1902.[17] O primeiro retrato de Beethoven maduro, pintado por Willibrord Joseph Mähler em 1804-1805, é um exercício na criação de um mito.[18] É o primeiro dos dois retratos feitos por Mähler, que pintou um segundo uma década mais tarde (três versões do segundo retrato ainda sobrevivem).[19] O primeiro retrato, que se enquadra nas fórmulas clássicas utilizadas para retratar músicos daquela categoria, mostra um jovem forte e vigoroso, sentado ereto numa cadeira, o olhar intensamente fixado no espectador. Segura uma espécie de lira na mão esquerda (como Mähler explicou mais tarde numa descrição), enquanto a mão direita parece marcar um compasso. Com dedos longos e finos, as mãos são muito proeminentes, refletindo o virtuosismo do retratado como pianista. A lira se conecta com o templo de Apolo, que aparece ao fundo (segundo a descrição de Mähler), numa paisagem misteriosa com uma árvore seca. Dessa maneira, símbolos de paisagens neoclássicas e do primeiro romantismo se combinam num retrato cuja figura principal domina o espaço pictórico.[20] O elogio de Beethoven ao retrato aparece claramente numa carta enviada a Mähler em 1804; tendo emprestado o retrato para o artista, ele pede sua devolução: "Eu o prometi a uma estrangeira, uma senhora que viu o retrato em minha casa e deseja tê-lo em seu quarto por algumas semanas, enquanto permanecer em Viena; e quem pode resistir a essas solicitações encantadoras? Naturalmente, se todos os tipos de favores me forem concedidos por isso, sua parte não será esquecida. Seu devotado, Bthvn".[21]

O fato de que o retrato possa ter encantado uma admiradora somente sublinha o quanto ele idealizava sua real aparência, que não era nem um pouco cativante. Gottfried e Cäcilia Fischer, conhecidos seus de Bonn, cuja família era proprietária da casa onde Beethoven havia crescido, o descreveram mais tarde como um homem "baixo e forte, de ombros largos, pescoço curto, cabeça grande e nariz redondo, com uma tez escura; ele sempre se inclinava um pouco para a frente ao caminhar".[22]

Segundo outras descrições, ele era baixo, ou seja, quase da altura de Napoleão, e seu rosto tinha marcas, talvez de varíola. No entanto, uma descrição médica de sua máscara mortuária, feita em 1812, revela que seu rosto também exibia outras lesões e sulcos.[23]

Essas características físicas – um homem baixo, forte, firmemente constituído, um "selvagem genial", nas palavras de Alessandra Comini – reaparecem em alguns registros similares posteriores, como por exemplo na gravura de Blasius Höfel feita aproximadamente em 1814. Nessa época Beethoven tinha 43 anos, e o retrato de Höfel mostra o compositor em sua maturidade; a face está mais cheia e ele aparece elegantemente vestido, numa atitude de intensa e severa concentração, com os olhos focalizados agudamente. Daí em diante, os retratos o descrevem como um homem envelhecendo progressivamente, doente e debilitado, os cabelos embranquecendo, a expressão facial menos resoluta e mais resignada. Vemos essa imagem em muitos retratos posteriores, especialmente no de Mähler, de 1815, e no de Waldmüller, de 1823, no qual Beethoven aparece envelhecido, quase irreconhecível.

De seus muitos problemas físicos, a surdez foi o que teve conseqüências psicológicas mais importantes. Outros artistas surdos, como Goya, não tiveram sua vida profissional abalada tão profundamente quanto um compositor e pianista como Beethoven.[24] Os outros problemas também o perseguiram ao longo da vida, alguns tendo começado em Bonn, em sua perturbada juventude. Como ele fala sobre eles repetidamente em sua correspondência, e provavelmente o fez também nas conversas com amigos, sabemos que, além de atrapalhar sua vida diária, eram visíveis aos olhos de seus contemporâneos, formando uma imagem que foi transmitida primeiramente por seus alunos e amigos íntimos e mais tarde por seus biógrafos e outros comentaristas. A dificuldade de audição, que teve início no final dos anos 1790, tornou-se um estado crônico de saúde, piorando algumas vezes, algumas vezes se estabilizando. No entanto, sua audição não foi totalmente destruída. É provável que sua situação fosse parecida com a do poeta do século XX, David Wrigth, que ficou surdo na infância e escreveu quarenta anos mais tarde:

Beethoven, segurando uma lira e com um panorama romântico ao fundo, num retrato pintado por Willibrord Joseph Mähler em 1804 (Historisches Museum, Viena).

> *Não vivo num mundo de completo silêncio. Não existe surdez absoluta. Proveniente de uma pessoa que não tem o nervo auricular, essa declaração pode ser considerada peremptória. [...] A lista de coisas audíveis, ou que pelo menos interferem no silêncio... [inclui]... tiros, detonações de alto explosivo* [sic]*... carroças chocalhando sobre um pavimento de pedras...*[25]

Beethoven sofria de dores e de zumbidos nos ouvidos, uma forma de perturbação sonora. Os barulhos altos eram dolorosos. A depressão e o medo de perder o contato social por causa da surdez, motivo constante de queixas em suas cartas a Wegeler e Amenda, e presentes também no Testamento Heiligenstadt, provavelmente nunca diminuíram, mas de tempos em tempos ele pode ter tido a sensação de que seu progressivo isolamento das frivolidades e das hipocrisias do mundo social podia ter suas vantagens. Numa folha de rascunho de 1806, quando estava compondo a segunda versão de *Leonore* e o *Quarteto nº 3*, Opus 59, ele escreveu:

> *Mesmo que você caia no rodamoinho da sociedade de Viena, ainda assim é possível escrever óperas, apesar de todos os obstáculos sociais. [...] Não permita mais que a surdez seja um segredo... mesmo na arte.*[26]

Entre 1803 e 1812 ele ainda podia tocar maravilhosamente bem, e sua capacidade para improvisar continuou por muitos anos depois. Em 1808, ainda foi capaz de se apresentar na primeira audição de seu *Quarto concerto para piano*. É verdade que a *première* do *Quinto*, em 1811, foi realizada por Friedrich Schneider, mas naquela época a obra já tinha sido publicada por Breitkopf & Härtel, e como a audição aconteceu na cidade do editor, Liepzig, longe de Viena, Beethoven não poderia ter tocado lá de qualquer maneira. Sua capacidade de se apresentar em público certamente declinou entre 1811 e 1812, mas sua última aparição pública como pianista aconteceu em 1815, quando tocou para os chefes de Estado reunidos no Congresso de Viena, acompanhando um cantor em sua antiga canção *Adelaide*. Mesmo assim, e apesar de suas limitações, ele dirigiu os ensaios da *Eroica* e de *Leonore*,

e ainda podia ouvir e julgar os detalhes da interpretação pianística de outros intérpretes.

Foi somente depois de 1812 que sua percepção da fala deteriorou a tal ponto que as pessoas precisavam gritar; por volta de 1816, começou a precisar de uma corneta auditiva. Em 1818, aos 47 anos, começou a usar livros de conversação. Eram blocos ou maços de folhas de papel, algumas vezes folhas soltas, onde os visitantes escreviam perguntas e observações de todo tipo, às quais Beethoven respondia em voz alta, a menos que não quisesse ser ouvido, como fazia algumas vezes, e nesses casos ele também escrevia uma resposta. Ele continuou a tocar piano, pelo menos para si próprio, durante toda a vida, e escreveu uma nota para si mesmo numa folha de rascunho de 1811, lembrando de procurar "um pequeno piano para compor".[27]

Outros queixumes físicos persistiram, alguns provavelmente psicossomáticos. Ele se queixava de dores abdominais durante os anos de Bonn e em 1801 disse a Wegeler que as dores haviam piorado em Viena.[28] Ele sofria de doenças intermitentes e crises recorrentes de bronquite. Mas a deteriorização aconteceu depois de 1815, ano em que seu irmão Carl morreu de tuberculose, aos 41 anos. Daí em diante, sua saúde piorou vertiginosamente, resultando numa série de infecções, provavelmente uma forma de colite, que durou até sua morte, em 1827. Comprovando as evidências conhecidas sobre a saúde de Beethoven, Edward Larkin concluiu que "todo o quadro é consistente com uma doença do tecido conjuntivo e uma imunopatia".[29] Larkin duvida das teorias de alcoolismo crônico, apesar da evidência de cirrose. Comentários sobre sífilis, assim como outras teorias, foram amplamente divulgados, mas nunca confirmados. O que é certo é que, na maturidade, a saúde de Beethoven foi marcada por doenças físicas recorrentes, algumas quase debilitantes, pelo estresse emocional, pela hipocondria e por uma agressividade que, às vezes, ficava fora de controle.[30]

Um fato indiscutível é que, apesar das doenças e da surdez, e de todas as perturbações daqueles anos, Beethoven manteve uma agenda rigorosa de trabalho, praticamente sem pausas significativas. Ele produziu uma quantidade considerável de obras de qualidade, incomparável

numa variedade de gêneros (juntamente com obras de menor importância); e continuou a avançar artisticamente, superando até mesmo suas obras anteriores mais originais. Thayer escreve eloqüentemente que:

> *Existe algo de verdadeiramente nobre e heróico na forma como Beethoven finalmente superou suas grandes aflições. As magnificentes obras que ele produziu nos dez anos entre 1798 e 1808 não são apenas os maiores monumentos ao seu gênio, mas também uma amostra da divina resolução com a qual ele elaborava as inspirações desse gênio em circunstâncias mais adequadas a enfraquecer seus esforços e diminuir suas energias.*[31]

Não havia ainda qualquer evidência da profunda surdez, do isolamento patético, da excentricidade e do grave desequilíbrio emocional que apareceram anos mais tarde, à medida que ele penetrava o mundo silencioso do pensamento musical.

Apesar de sua tendência ao isolamento e de suas aflições, o círculo de amigos de Beethoven se expandiu entre 1802 e 1812. Nele se incluíam figuras literárias como Heinrich Joseph von Collin, o escritor vienense para cuja tragédia – *Coriolano* – Beethoven escreveu a abertura, e a quem se dirigia em cartas como seu "irmão em Apolo".[32] Outro amigo em quem ele confiava, e não havia muitos, era Ignaz von Gleichenstein (1778-1828), que trabalhava no mesmo escritório governamental do velho amigo de Beethoven de Bonn, Stephan von Breuning, e a quem ele dedicou a *Sonata para violoncelo,* Opus 69.[33] Um tipo diferente de química pessoal, típica do estilo rude e agressivo de Beethoven com seus conhecidos, o ligou a Nikolaus Zmeskall von Domanovecs, um violoncelista húngaro entusiasta da música de câmara e compositor eventual de quartetos, que recebera a dedicatória dos quartetos Opus 20 de Haydn numa edição Artaria de 1800, e a quem Beethoven dedicou em 1816 o seu Opus 95 (que, como o nº 5, Opus 20, de Haydn, também era em Fá menor), nomeando-o "um dos meus mais velhos amigos de Viena".[34] Zmeskall, que tinha um título de barão, se ofereceu para ajudar Beethoven nas tarefas triviais; sua maneira jovial podia aliviar o humor mais sombrio de Beethoven. Isso aparece claramente na crescente jocosidade das muitas notas e cartas que

Beethoven lhe enviou ao longo dos anos, chamando-o de "Conde da Música" e "Barão Condutor Obsceno", e censurando-o por sua "tagarelice zmedskaliana-domanovecsiana".[35]

Num nível bem menos íntimo estavam seus patronos aristocráticos: uns poucos que lhe davam generoso apoio financeiro; outros que ele tratava com a deferência e o desdém com que um artista egocêntrico e ambicioso trata os amadores; e muitos outros aos quais ele simplesmente oferecia dedicatórias. O apoio financeiro provinha dos príncipes Kinsky e Lobkowitz, e do jovem arquiduque Rodolfo. Em conjunto, eles lhe conferiram uma anuidade de quatro mil florins em 1809, quando houve o risco de que ele aceitasse o cargo oferecido pelo irmão mais jovem de Napoleão, Jerome Bonaparte, então instalado em Kassel como "rei da Westfália". Embora, a longo prazo, somente o arquiduque tenha mantido sua promessa financeira, o gesto desses três aristocratas indica a posição de Beethoven diante dos patronos de música de Viena, ainda mais naqueles tempos perturbados.

E depois existiam os patronos a quem ele lisonjeava com dedicatórias, esperando que lhe retribuíssem com dinheiro ou com alguma outra coisa de valor. A maioria das vezes, Beethoven decidia a quem cada obra deveria ser dedicada quando ela era aceita para publicação. Obras grandes e importantes, como as sinfonias, eram dedicadas a patronos ricos e poderosos, como o príncipe Lobkowitz, que recebeu a dedicatória da *Eroica*, do *Concerto triplo*, do *Quarteto,* Opus 74, e do ciclo de canções *An die ferne Geliebte*. Lobkowitz também compartilhou com o conde Razumovsky a dedicatória da *Quinta* e da *Sexta sinfonia*. Foi o nome de Razumovsky que ficou ligado aos quartetos, Opus 59, em 1806, mas, no ano seguinte, em algum momento Beethoven pensou em transferi-los ao príncipe Lichnowsky, seu antigo e generoso patrono, que era também cunhado de Razumovsky. Mas o plano falhou, e os quartetos continuaram sendo os "Razumovsky".[36]

Muitas vezes, Beethoven estava disposto a negociar: ele "deu" a *Quarta sinfonia* ao conde Oppersdorf, um nobre e rico proprietário rural, por um estipêndio de quinhentos ducados, acreditando que, como era habitual, após seis meses estaria livre para publicá-la. Ele também

havia prometido a *Quinta sinfonia* ao conde, e chegou a receber por ela um certo valor, mas mudou de opinião e a ofereceu a Breitkopf, desculpando-se com o conde numa carta.[37] Às vezes os editores agiam por conta própria em relação à dedicatória. Foi o que ocorreu quando Breitkopf & Härtel se adiantaram e dedicaram a *Fantasia coral,* Opus 80, ao rei Maximiliano José da Bavária, levando Beethoven a se queixar de não ter sido consultado: "Se com essa ação vocês pretendiam preparar o caminho para um honroso presente para mim, então eu lhes agradeço; mas, se não, essa dedicatória não me convém de jeito nenhum... [ninguém] deve dedicar qualquer coisa a reis sem a permissão deles".[38] Ele dedicou muitas outras obras, importantes ou não, a membros de famílias aristocráticas, mantendo os contatos e talvez recebendo presentes correspondentes. Algumas obras foram dedicadas sinceramente a companheiros artistas, como o poeta Friedrich Matthison e o dramaturgo Heinrich Joseph von Collin, ou a amigos pessoais, sem qualquer intuito financeiro. Algumas obras foram publicadas sem nenhuma dedicatória, como a *Sonata para piano,* Opus 54, e, surpreendentemente, a *Oitava sinfonia.*

Como a estabilidade financeira de Beethoven e o crescimento da sua reputação como artista dependiam essencialmente da venda da sua música, ele perdia muita energia negociando com seus editores. Ele pedia o pagamento inicial mais elevado possível e mantinha o interesse dos editores aceso com obras acessíveis, enquanto tentava lhes vender suas obras maiores e menos vendáveis. Resumindo, ele mantinha uma correspondência comercial com seus editores, ajudado por alguns amigos íntimos e por seus irmãos. Nos anos intermediários, suas duas maiores editoras foram o Bureau d'Arts et d'Industrie, em Viena, que publicou muitas obras suas Opus 50, e a Breitfkopf & Härtel, de Liepzig, que publicou muitas de suas maiores obras Opus 60 a 80, inclusive a *Quinta* e a *Sexta sinfonia*, a *Sonata para violoncelo,* Opus 69, os dois trios do Opus 70, a *Fantasia coral* e duas importantes obras corais: o oratório *Cristo no monte das Oliveiras* e a *Missa em Dó.*

As relações com as mulheres

As relações de Beethoven com as mulheres foram matéria para especulações infindáveis, algumas pungentes, outras lascivas. Artigos, livros e filmes têm explorado o que se conhece de seus relacionamentos amorosos, tentando acima de tudo identificar a "Amada Imortal", para quem Beethoven escreveu a mais famosa e a mais notória de todas as suas cartas. Muito da literatura sobre esse assunto parte do pressuposto de que um solitário gênio do nível artístico de Beethoven tinha um anseio constante de estabelecer um relacionamento amoroso com uma mulher que pudesse de alguma forma redimi-lo de sua miséria. Que ele tinha esse anseio não existe dúvida; que ele continuou incapaz de realizar qualquer relacionamento desse tipo também é inegável.

Para encurtar uma história longa e complexa, começaremos por sua juventude em Bonn, onde Beethoven buscou relacionamentos amorosos com jovens locais. Franz Wegeler, sem dúvida sendo discreto sobre um velho amigo, escreveu que "Beethoven nunca ficava sem amar", e Ries concorda em que "ele freqüentemente se enamorava, mas, em geral, só por pouco tempo".[39] Uma vez em Viena, Beethoven continuou como antes, mas seus relacionamentos eram usualmente com mulheres de uma posição social mais elevada que a sua, talvez uma maneira de satisfazer sua ambição de ascendência social, mas mantendo o casamento fora de questão. O caráter essencial das relações de Beethoven com mulheres ao longo da vida parece ter combinado uma busca perpétua do amor e uma perpétua negação de qualquer compromisso de longo prazo, que pudesse mudar sua vida e lhe roubar o tempo e a energia de que necessitava para o trabalho. As mulheres podiam fazer parte de sua vida, mas não de sua carreira. Essa ambivalência era, sem dúvida, exacerbada pela surdez, que o tornou cada vez mais irascível e difícil. A fama deve tê-lo tornado um partido atraente, mas algumas mulheres acabavam vendo-o como um amante menos que ideal, e a maioria delas deve ter percebido que ele seria um marido difícil. Assim, Magdalena Willman, uma cantora de Bonn a quem ele propusera casamento em 1795, antes do estabelecimento da surdez, o recusou (como sua sobrinha disse mais tarde a Thayer) "porque ele era muito feio e meio doido".[40]

Conhecemos outros envolvimentos posteriores. Uma paixão passageira e recíproca com sua jovem aluna de piano Giulietta Guicciardo começou em 1801, quando ela tinha 16 anos, e terminou em 1803, um ano depois que ele lhe dedicou a *Sonata ao luar*. Em 1804, ele passou por um período de intensa atração pela condessa Josephine Deym, nascida Brunsvik, recentemente viúva, cuja irmã mais velha, Therese Brunsvik, também foi sua aluna ocasional de piano. O fato de Beethoven ter se apaixonado e desapaixonado por suas alunas de piano não deveria surpreender ninguém, mas Josephine não retribuiu seus sentimentos e, como deixou claro numa carta, não quis dormir com ele. Numa carta carinhosa e pungente, ela lhe assegurou que o amava, e continuou:

> *Não rasgue meu coração em pedaços – não tente mais me persuadir. Eu o amo inexprimivelmente, como uma alma gentil ama outra. Você não é capaz desse acordo? Eu não estou receptiva a outro [forma de] amor no momento presente.*[41]

E logo depois ela escreveu novamente:

> *Mesmo antes de conhecê-lo, sua música me deixou entusiasmada a seu respeito – a bondade do seu caráter e seu afeto aumentaram o sentimento. Essa preferência que você me confere, o prazer do seu conhecimento, teria sido a jóia mais preciosa da minha vida, se você pudesse ter me amado menos sensualmente. Que eu não possa satisfazer esse amor sensual o faz ficar zangado comigo, [mas] eu teria de violar laços sagrados se satisfizesse seus desejos.*[42]

Quando Josephine trocou Viena por Budapeste em 1806, o relacionamento esfriou e, em 1807, quando ela voltou para Viena, eles romperam depois de mais umas poucas cartas.[43]

Outras decepções aconteceram, inclusive a que resultou da corte inútil a Therese Malfatti, que declinou sua proposta em 1810. Como ele disse sobre si mesmo numa nota amarga para Gleichenstein, em 1810: "Para você, pobre Beethoven, nenhuma felicidade pode vir de fora; você

precisa criá-la dentro de si mesmo. Somente num mundo ideal você poderá encontrar amigos".[44]

Buscando amor e companheirismo, mas temeroso do compromisso, incapaz de manter um relacionamento duradouro com qualquer mulher, mas instintivamente atraído por relacionamentos que não prosperavam ou não levavam ao casamento – esse era o padrão de busca e separação que caracterizou a vida romântica de Beethoven durante seu período mais produtivo. Sua necessidade perpétua de se concentrar no trabalho, em isolamento e privacidade, combinada ao medo da solidão e à falta de satisfação física e psíquica, se transformou numa verdadeira crise em 1812. Em Teplitz, ele abriu seu coração numa apaixonada carta de amor a uma anônima "Amada Imortal", como ele a chamou nessa carta, que, como o Testamento Heiligenstadt, foi descoberta entre seus papéis depois da sua morte. Os esforços para identificar essa mulher produziram uma avalanche de comentários especulativos, com certeza o maior de todos os assuntos da literatura sobre Beethoven. Em 1964, ano em que Eliot Forbes revisou a biografia de Thayer, a lista era encabeçada por quatro candidatas: Giulietta Guicciardi, Amalie Sebald, Therese von Brunsvik e Josephine von Brunsvik-Deym-Stackelberg. Desde então, mais artigos e livros jorraram sobre esse assunto, mas, de longe, o argumento mais convincente foi feito por Solomon, cuja candidata proposta, Antonie Brentano, é a candidata mais plausível à luz das evidências disponíveis.[45]

Antonie Brentano, nascida Birkenstock e dez anos mais jovem que Beethoven, pertencia a uma proeminente família vienense: seu pai tinha sido secretário da corte do imperador José II. Em 1798, aos 18 anos, casou-se com um comerciante de Frankfurt, Franz Brentano, e se mudou com ele para Frankfurt. Em 1809, retornou à Viena, onde permaneceu até 1812. Foi durante esses três anos que seu relacionamento íntimo com Beethoven e sua enorme admiração por ele devem ter crescido, culminando com um relacionamento amoroso que eles não puderam realizar. Uma prova de sua estima é o extrato de uma carta que ela escreveu ao bispo Johann Michael Sailer em 1819, tentando conseguir sua ajuda para encontrar um mentor para o sobrinho de Beethoven, Karl:

> *Essa grande, excelente pessoa, cujo nome incluo nesta carta, e que é maior como ser humano do que como artista, transformou na maior preocupação de sua vida oferecer as melhores condições possíveis [para o seu sobrinho], mas com seu coração gentil, sua alma ardente, sua audição deficiente e uma profissão que requer seu profundo empenho como artista [...] nem mesmo uma tolerável colcha de retalhos foi conseguida.*[46]

"Maior como ser humano do que como artista" – ninguém mais no panorama dos amigos ou conhecidos de Beethoven jamais o caracterizara dessa maneira. Muito pelo contrário, aqueles que o conheciam bem tinham a tendência de justificar sua misantropia e sua reclusão como conseqüências da surdez e do sofrimento físico. Eles também compartilhavam a crença, que certamente ainda persiste, de que um gênio deve ser narcisista e anti-social, como demonstra a oração fúnebre de Grillparzer:

> *Como ele se retirou do mundo, o consideravam um ser anti-social, e como permaneceu afastado da sentimentalidade, insensível. [...] Ele fugiu do mundo porque, em todo o alcance da sua natureza amorosa, não encontrou uma arma para se opor a ele. [...] Ele permaneceu sozinho porque não encontrou um segundo eu.*[47]

Ao menos, a carta de Antonie Brentano a Sailer mostra que a autora era uma mulher que tinha o mais alto grau de afeição e de simpatia por Beethoven, e podia caracterizá-lo com uma percepção pouco usual. Além disso, Antonie não era apenas próxima a Beethoven, mas também, como Solomon descobriu, a destinatária do manuscrito autógrafo da sua canção *An die Geliebte* ("À minha amada"), WoO 140. Desse modo, entre as pretendentes a "Amada Imortal", ela é a principal candidata.[48]

A conseqüência mais importante dessa carta do ponto de vista biográfico é que ela sinaliza a renúncia de Beethoven a qualquer tentativa posterior de casamento ou de um relacionamento amoroso duradouro. Não foi por acaso que o verão de 1812 coincidiu com um momento decisivo em sua carreira: o término da *Oitava sinfonia* e daquilo que consideramos sua segunda maturidade. Naquele momento, ele tinha chegado

a uma encruzilhada na sua carreira artística. Mesmo que tivesse parado de escrever música, ainda assim teríamos que reconhecer que suas realizações constituíam o fundamento do progresso musical do final do século XIX. Não surpreende que Beethoven mostrasse sinais de exaustão. Provavelmente, a crise pessoal relatada na carta à "Amada Imortal" estava relacionada à consciência de ter chegado a esse momento artístico crucial. A carta parece dizer que ele tinha chegado a um impasse emocional, sem qualquer indicação clara do caminho a seguir. Na música, ele encontraria força e flexibilidade para fazer novas descobertas, mas somente depois de um declínio de produtividade e uma posterior mudança de direção. Mas em seus relacionamentos com as mulheres, dali em diante, só poderia existir renúncia e aceitação estóica. Solomon observa que, no final do texto principal da carta, Beethoven faz uma exortação à mulher amada: "alegre-se... permaneça meu único e verdadeiro tesouro, meu tudo, como eu sou o seu. Os deuses certamente nos enviarão a tranqüilidade que nos devem e que nos bastará".[49] Mais uma vez, ele estava aprendendo a lição de resignação de Plutarco, que lhe havia possibilitado superar a crise da surdez em 1801-02. Essa aceitação de seu destino, essa equação de resignação e heroísmo haviam lhe indicado o caminho para algumas de suas mais grandiosas realizações musicais dos dez anos anteriores.

Capítulo 10

Novos ideais sinfônicos

O heróico e o belo

Durante cinco anos, de 1798 a 1802, Beethoven transformou seu estilo; nos quatro anos seguintes, transformou a música. Como Bach em Cöthen de 1717 a 1723, Haydn em Esterházy no início dos anos 1770 e Mozart em seus primeiros cinco anos em Viena, Beethoven atingiu a maturidade, trabalhando com criatividade ao longo de novos caminhos, enquanto recorria organicamente às suas primeiras realizações. As conseqüências estão em todas as suas maiores composições entre 1803 e 1806, e, de outras formas, nas que se sucederam até cerca de 1812. Esse longo "segundo período" tem sido aceito como uma unidade – e uma unicidade – desde que Wilhelm von Lenz cunhou a idéia de "Beethoven e seus três estilos", em 1852. Essa é a fase central da carreira de Beethoven, a origem de muitas de suas mais famosas composições. Entre elas encontram-se as maiores obras para orquestra, destinadas a um público o mais vasto possível, e, acima de tudo, as sinfonias, da *Terceira* à *Oitava*, e os três principais concertos: o *Quarto* e o *Quinto concerto para piano* e o *Concerto para violino*. Essa fase também testemunha a maior parte da música para teatro, incluindo a ópera *Leonore*, a abertura de *Coriolano* e a música incidental para o *Egmont,* de Goethe. Em 1807, ele escreveu a *Missa em Dó*, sua primeira obra sacra verdadeira, e publicou várias importantes coleções de canções sobre poemas de Gellert, Goethe e outros. As principais sonatas para piano do segundo período são a *Sonata Waldstein,* Opus 53, a *Appassionata,* Opus 57, e a *Lebewohl,* Opus 81a, escrita para o arquiduque Rudolfo. De sua primeira fase como compositor dos quartetos Opus 18, ele caminhou para os formidáveis quartetos *Razumovsky*, seguidos alguns anos mais tarde pelo *Quarteto Harpa em Mi bemol maior,* Opus 74 e pelo *Quarteto em Fá menor,* Opus 95.

Ele também produziu importante música de câmara para teclado: os dois trios Opus 70, a *Sonata para violoncelo,* Opus 69, a *Sonata para violino em Sol maior,* Opus 96 e o *Trio para piano Arquiduque,* Opus 97.

Para muitos ouvintes, essa série constitui a experiência fundamental de Beethoven. Lançando uma importante realização artística depois da outra, de alguma forma como as vitórias de seu contemporâneo Napoleão, ele assumiu o comando do mundo musical e provocou uma reação imensa. Uma vez que essas obras se estabeleceram no cenário musical, ficou claro que ele havia encontrado vozes que ampliavam a expressão musical, apontavam para o futuro e estabeleciam uma nova compreensão do que existia antes, tanto em seu próprio trabalho quanto no de seus predecessores. Com essas composições, Haydn e Mozart se tornaram "clássicos". Com essas obras, a coragem e a inovação até os anos 1790 passaram quase a parecer um genial aprendizado, embora as melhores obras de seu primeiro período se sustentem muito bem e não sejam superadas por nada do que veio depois. Ainda assim, não há dúvida de que, no seu segundo período, Beethoven conseguiu assombrar o mundo musical e estabelecer um novo padrão de perfeição intelectual e emocional que nunca mais se perdeu.

Os ouvintes de meados do século XIX, para os quais as obras do segundo período se tornaram um cânone, descobriram que não podiam encontrar as mesmas qualidades nas obras mais arcanas e mais difíceis do terceiro período, sobretudo nas últimas sonatas e nos quartetos com piano, que, mesmo no começo do século XX, surpreendiam como produtos de um gênio surdo, enterrado num mundo inacessível. Muito embora mais recentemente tenhamos chegado a avaliações diferentes sobre os outros dois períodos, vendo no primeiro, as sementes do que viria depois e no terceiro, relances de seu pensamento musical dos primeiros tempos, o segundo período de Beethoven continua sendo o centro do que pode ser chamado de a experiência comum da música de concerto. Como Donald Francis Tovey colocou, no início do século XX:

> *As características mais notáveis do segundo estilo de Beethoven [para usar o termo de von Lenz] são o resultado de uma condição da arte em que*

> *enormes novas possibilidades se tornaram tão conhecidas que não é mais necessário exprimi-las abrupta, paradoxal ou enfaticamente, nem tampouco relacioná-las a remotas conclusões. Portanto, essas obras se tornaram, para a maioria das pessoas, as mais conhecidas e amadas formas de música clássica. Na sua perfeita fusão de emoção dramática intraduzível e toda beleza do projeto musical e de tom, elas nunca foram igualadas.*[1]

A análise é bem feita. Várias obras posteriores ao Opus 30 – as *Sonatas para piano,* Opus 31, o conjunto de *Variações para piano,* Opus 34 e *35*, a *Segunda sinfonia* e, acima de tudo, o *Terceiro concerto para piano* – estão repletas de momentos e passagens que as distinguem de suas antecessoras do final do século XVIII, inclusive as próprias obras iniciais de Beethoven, quase transformando-as em filhos irrequietos e quixotescos de pais normais e organizados. Essas obras são ricas de mudanças imprevistas e abruptas de tom, de tonalidade e de caráter do material musical – basta ver a justaposição das tonalidades do *Terceiro concerto*, com seu movimento lento em Mi maior flaqueado por Dó menor no primeiro e no último e, como observado antes, com um deliberado jogo de equivalência de tonalidade, Sol sustenido = Lá bemol, enquanto o movimento lento termina e o *finale* começa. Intensos contrastes similares aparecem na *Segunda sinfonia*, na qual os movimentos mais impetuosos, o primeiro e o último, são capazes de conter um movimento lento de insuperável suavidade e beleza. Nas últimas composições principais do último período, no entanto, esses traços desapareceram quase completamente, tendo sido assimilados numa arte mais equilibrada, mais madura e mais ricamente desenvolvida.

A Terceira sinfonia, Eroica

No início do verão de 1802, enquanto terminava os rascunhos para as *Variações para piano em Mi bemol,* Opus 35 – as *Variações Prometheus*, como ele as chamou –, Beethoven elaborou algumas idéias para uma possível terceira sinfonia em Mi bemol.[2] O fato de essas primeiras idéias

para uma obra cíclica no mesmo tom virem imediatamente depois dos rascunhos finais para o Opus 35, no mesmo caderno de rascunhos, deixa uma forte impressão de que o plano da nova obra seria um desenvolvimento imediato das *Variações*. Os rascunhos mostram um plano para os primeiros três movimentos de uma obra cíclica, mas não o *finale*. Eles começam com uma idéia fragmentada para a introdução lenta; depois um primeiro movimento *allegro*, trabalhado até o final da exposição; depois o rascunho de um *adagio* em Dó maior marcado "*seconda*" (segundo movimento); em seguida idéias para um *menuetto serioso* na tônica com um trio em Sol menor. Podemos razoavelmente supor que Beethoven não tinha necessidade de escrever uma idéia para o *finale* porque o material das *Variações Prometheus* era desde o início destinado ao *finale* de uma obra nova, o que de fato aconteceu mais tarde.

Conseqüentemente, podemos considerar o *finale* como um trampolim para o plano da sinfonia, o ponto fixo a partir do qual Beethoven elaborou os outros movimentos. Durante muito tempo, ficou óbvio que o *finale* da *Eroica* está de fato estreitamente relacionado com as *Variações,* Opus 35.[3] Sabe-se também que o último movimento abandona a forma mais rígida do clássico conjunto de variações (que está presente, embora expandido, no Opus 35) e se transforma numa forma matizada para a qual não temos nome. O *finale* da *Eroica* consiste numa ampla introdução (chamada assim no Opus 35) que constrói o material temático básico do movimento em estágios. Primeiro, como nas variações para piano, Beethoven estabelece o baixo do tema – ele o nomeia literalmente *basso del tema* –, criando uma expectativa que precisa ser satisfeita; então, ele a satisfaz elegantemente, acrescentando a linha superior da própria melodia. Todo o processo é como um espelho do processo de composição de Beethoven num pequeno esquema definido para o mundo ver, em sua montagem gradual de um baixo inteligível e de uma melodia numa forma simples de canção. A composição poderia muito bem ter derivado de uma improvisação, na qual ele primeiramente apresentasse um baixo, a elaborasse como um baixo com outras vozes e depois a combinasse com o tema principal. A introdução também antecipa essas outras instâncias, nas quais um grande tema chega como a culminação de um processo gradual de preparação – dois exemplos

posteriores são o movimento lento da *Sétima sinfonia* e a longa e complexa preparação da chegada da "Ode à alegria", no *finale* da *Nona*.

No *finale* da *Eroica*, essa preparação temática é seguida por um conjunto de variações sobre o tema e o baixo que inclui duas seções em *fugato* e um movimento em Sol menor *alla marcia*, e então, por fim, um *poco andante* em larga escala na tônica em Mi bemol maior, que serve como um tipo especial de retorno formal e harmônico. O *andante* conduz a excursões memoráveis por remotas regiões harmônicas, evocando memórias das mais distantes perambulações harmônicas do primeiro movimento e a coda do compacto movimento lento.[4] Os rascunhos posteriores mostram que Beethoven só embarcou nos estágios finais da composição do *finale* da sinfonia depois de ter esboçado seus planos para os movimentos anteriores de forma detalhada, mas sempre com o Opus 35 como pano de fundo do projeto inteiro.

No inverno de 1803-04, Beethoven dedicou-se em tempo integral à sinfonia. A composição ganhou, então, uma extensão maior que a de qualquer outra sinfonia escrita por ele, ou por qualquer outro. Só o primeiro movimento é quase do tamanho de uma sinfonia inicial de Haydn, quase setecentos compassos no *allegro con brio* em 3/4 (sem contar a repetição da exposição), durante os quais abarca vastos arcos de espaço musical e atravessa uma ampla gama de tonalidades. De fato, a primeira edição continha a seguinte advertência do compositor: como "essa sinfonia foi composta para ser mais longa do que o usual, deve ser tocada logo no início e não no fim de um concerto, porque, se for ouvida mais tarde, depois de uma abertura, de uma ária ou de um concerto, a audiência pode perder algo de seu efeito peculiar".[5] Não é só o primeiro movimento que é invulgarmente longo. Cada movimento é desenvolvido em grande escala, e cada um tem seus próprios contrastes e caminhos secundários, produzindo a impressão de que quatro pilares monumentais criam o conjunto. A obra expandiu o espaço do tempo da sinfonia como nunca anteriormente, exigindo uma paciência e uma concentração sem precedentes das platéias de concertos.

Mas o que marca a *Eroica* como inovadora não é somente sua duração épica. Igualmente importante é a unidade das idéias musicais que

marcam o primeiro movimento. Aqui Beethoven intensifica a relação entre os temas e motivos do primeiro movimento, colocando no início um pequeno vocabulário de intervalos melódicos que apresenta suas idéias principais [*W 19]. Ele então se aproxima do mesmo vocabulário para construir todos os outros temas, motivos e até mesmo as transições do movimento, inclusive um novo tema que aparece na seção de desenvolvimento. O que resulta é uma corrente de idéias sutilmente relacionadas que confere a essa longa obra uma unidade que não poderia ter sido atingida pelos meios tradicionais. Num sentido mais amplo, ele também aumentou enormemente o potencial de desenvolvimento da forma sonata sinfônica.

A exposição se divide em seis segmentos bem definidos, cinco dos quais fecham com uma passagem cadencial enfática que termina firmemente na tônica [*W 20]. A exceção, o terceiro segmento, é lançado por uma figura de transição que termina num acorde instável.[6] Na recapitulação, a mesma figura de transição e o segmento reaparecem como uma parte normal do retorno na tônica de todo o material, que havia sido apresentado na exposição, na tonalidade dominante. O *coup de théâtre* é reservado para mais tarde.[7] A coda, como uma culminação, abrange cinco segmentos próprios, partindo de reafirmações do primeiro tema com um novo contraponto, através do retorno do "novo tema" da seção de desenvolvimento, mais retornos de outras figuras da exposição; finalmente, uma peroração no tema triádico da abertura, que começa com um solo de trompa, atravessa os primeiros violinos e as cordas mais agudas e finalmente aparece em sua grandeza completa nos sopros e nos trompetes, enquanto a música se move para o que se espera seja a grande cadência que termina o movimento.[8] Mas resta mais uma façanha: num súbito *piano*, o terceiro segmento retorna, em movimento contrário, virtualmente o mesmo da exposição e da recapitulação, mas agora, em vez de conduzir a uma sétima diminuta, como sempre fez, aterrissa diretamente na dominante com sétima em toda a sua extensão, uma chegada que serve como uma "resolução" de longo alcance dos momentos de instabilidade ouvidos muito antes [*W 21]. O fato de essa resolução chegar tão tarde, quase no final do movimento, mostra a magnitude do espectro de tempo

sobre o qual essa conexão é estendida. Beethoven utiliza essa conexão para manter o destino dessa passagem numa tensão máxima, como uma mola em espiral, antes de soltá-lo no último momento possível.

Outro fator significativo no primeiro movimento, além da densidade dos seus motivos, é a amplitude harmônica, sobretudo na seção de desenvolvimento, de longe a mais longa de qualquer sinfonia escrita até aquele momento. Essa seção também tem espaço para outra anomalia formal: a introdução do novo tema, que aparece primeiro em Mi menor e depois em Mi bemol menor, a caminho da longa preparação da dominante que precede a recapitulação. E, imediatamente antes desse momento de retorno formal, encontramos uma longa preparação, enquanto a nova transição prolonga a harmonia da dominante extendida, desenvolvendo gradualmente uma antecipação da tônica há muito esperada. Enquanto as cordas continuam ainda tocando o acorde de dominante com sétima, a segunda trompa entra com o primeiro tema na tônica. A dissonância resultante nos faz acreditar que a trompa entrou dois compassos antes do tempo. Foi exatamente o que Ries pensou, e no primeiro ensaio ele explodiu com esta observação: "Maldito trompista! Ele não sabe contar?"[9] E então, lembra Ries, Beethoven quase lhe deu um tapa no rosto. De fato, a entrada da trompa não está errada, mas certa, pois ela fricciona um toque dissonante da tônica na dominante prevalecente, cortando aparentemente a tensão, mas, na realidade, prolongando-a, como se o trompista precisasse irromper da dominante, porque o suspense é grande demais. Os rascunhos de Beethoven mostram que ele trabalhou essa passagem de muitas formas diferentes, mas também mostram que a idéia de uma harmonia na tônica inserida na dominante prevalecente era parte de sua concepção desde o início. Muitos outros detalhes são inteligíveis, como parte de um esquema amplo, no qual os elementos em conflito provocam expectativas de resolução que são, então, dramatizadas ou adiadas. Esse aspecto essencial do desenho formal do segundo período beethoviano alcança sua primeira grande estatura no primeiro movimento da *Eroica*.

O movimento lento muda a perspectiva do épico heróico para a tragédia, e para a descrição do heroísmo. Os rascunhos de 1802 modelam o

movimento lento como um *adagio* em Dó maior, mas na época do rascunho da *Eroica*, entre 1803 e 1804, uma prolixa marcha fúnebre o havia substituído. Essa mudança de planos coincide com o fato de Beethoven ter ampliado o conceito de "heróico" da obra inteira, e o caderno de rascunhos mostra que a música fúnebre se integrou ao todo. O resultado final é uma *marcia funebre* da mais elevada seriedade, em Dó menor. Nenhum esquema formal se ajusta a esse movimento expansivo, no entanto, sua afirmação em larga escala, sua contra-afirmação e seu retorno se encaixam suficientemente bem nos padrões dos movimentos lentos mais amplos de Beethoven.

1. Primeira seção, Dó menor, compassos 1-68 (marcha fúnebre).
2. Segunda seção, Dó maior, compassos 69-104 (*maggiore*).
3. Retorno parcial do primeiro tema, Dó menor, com novas extensões e elaborações em fuga, compassos 105-172.
4. Recapitulação resumida da primeira seção, Dó menor, tema no oboé e clarinete, sobre *ostinato* nas cordas, compassos 173-209.
5. Coda, começando em Lá bemol, fechando em Dó menor; no final, a fragmentação do primeiro tema.

Embora várias narrativas seqüenciais e metafóricas para a sinfonia inteira tenham sido propostas, nenhuma satisfaz verdadeiramente. A mais grotesca é a idéia de Paul Bekker de que, como Beethoven pranteava um herói morto no movimento lento e depois o trazia de volta em ação no terceiro, os intérpretes deveriam reverter a ordem dos dois movimentos interiores![10] Sobre a obra inteira, Berlioz disse: "Conheço poucos exemplos na música de um estilo no qual a dor tenha sido tão consistentemente capaz de reter uma forma tão pura e uma tal nobreza de expressão".[11] Representar a dor dessa maneira era um dos objetivos de Beethoven, o que emerge claramente de um predecessor para o movimento lento, sua *Marcia funebre per la morte d'un eroe*, em Lá bemol menor, na *Sonata para piano,* Opus 26, escrita em 1800. Como vimos anteriormente, muitas vezes se afirmou que o movimento lento da *Eroica* pode ter sido retirado da marcha fúnebre de Paer – também em Dó menor –, da ópera *Achille*,

que havia sido apresentada em Viena em 1801.[12] O paralelo é visível, mas muito limitado para ter valor, já que a marcha de Paer é muito mais simples do que o visionário movimento de Beethoven, mesmo considerada a diferença entre o artesão e o mestre, e entre uma marcha operística e esse grandioso *adagio* sinfônico.

De qualquer maneira, se Beethoven tinha um "quadro" em mente como guia quando estava escrevendo esse movimento, foi apenas o de uma lenta marcha processional para um herói morto sendo levado ao túmulo – o que aparece claramente nos toques de tambor em tercina simulados pelos baixos, no começo e no fim. A desintegração do tema no final significa não a morte literal do herói, como poucos anos mais tarde acontecerá no final do *Coriolano*, mas que a lamentação e a dor alcançaram um estágio no qual o tema, não podendo mais ser expresso inteiramente, fica reduzido a suspiros entrecortados.

De todas as obras de Beethoven, a *Terceira sinfonia*, graças a seu título final, seu caráter e sua magnitude, tem sido considerada o exemplo de um "estilo heróico", e da classificação do período entre 1803 e 1812 como sendo um "período heróico".[13] Como resultado, o período inteiro foi nomeado por uma de suas partes evidentes, à custa de uma maior avaliação de obras que não se encaixam no molde e que são claramente "não-heróicas", embora sejam produtos essenciais do mesmo período. Conseqüentemente, considerar "heróico" como um termo estético primordial, mas não inteiramente dominante, na obra de Beethoven desse período nos liberta para ver o heróico como somente um entre os vários modelos que Beethoven buscava na música instrumental e até mesmo na ópera.[14]

Inevitavelmente, "herói" e "heróico" passaram por drásticas mudanças de significado ao longo dos séculos. Em uma era pós-moderna, pessimista e, com certeza, não-heróica, dificilmente podemos imaginar o que significava para os artistas e escritores do século XIX retratar um "herói" como o guerreiro autoconfiante, o homem corajoso capaz de superar todos os obstáculos e, se necessário, morrer pela causa à qual dedicou todo o seu ser. Ocasionalmente, um artista criativo rompe a tradição e coloca uma mulher no papel do herói. *Leonore*, sobre um assunto que

Beethoven aceitou por sua seriedade moral, seu realismo e pela falta da habitual artificialidade operística, na realidade tem dois heróis. Um é a corajosa personagem-título, que arrisca a vida se disfarçando para salvar Florestan, seu marido aprisionado. O outro é o próprio Florestan, vítima da opressão política, que exibe o heroísmo da persistência, suporta estoicamente a tortura e a fome, e se mantém vivo graças à esperança na salvação. É apropriado à época que os heróis "personificados" de Beethoven (e todos o foram nas obras do segundo período) sejam quase todos homens e, especificamente, homens que suportam o sofrimento: Jesus em *Cristo no monte das Oliveiras*, Florestan, Coriolano, Egmont. O personagem sem nome, cuja morte é pranteada nas marchas fúnebres de Beethoven e glorificada na *Eroica*, é "um grande homem", um homem que lutou por ideais nobres; a sinfonia, como seu título de publicação nos diz, "celebra a memória" desse herói. A imagem do herói masculino como personificação da virtude permeava a sociedade cultural da época, e uma tentativa séria de ver a obra em seu verdadeiro contexto histórico precisa aceitar a relevância dessa imagem. Como essa sinfonia tem suas raízes no estilo "heróico" de Beethoven e, ainda mais, no "herói de Beethoven", precisamos lidar com o termo como Beethoven o teria compreendido.

Primeiro, não existe evidência de que o nome Eroica fosse conhecido ou tivesse sido usado para essa sinfonia antes de sua publicação, em outubro de 1806.[15] Segundo, Beethoven usou o termo "eroica" em 1806, desta maneira: *Sinfonia eroica* [...] *composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo...* ("Sinfonia heróica [...] composta para celebrar a memória de um grande Homem"). Resumindo, os fatos conhecidos sobre o título dessa sinfonia e sua dedicatória são os seguintes:

- 22 de outubro de 1803. Ries escreve para Simroch em Bonn: "Ele vai vender a sinfonia a você por cem ducados. Em suas próprias palavras, é a maior obra que jamais escreveu. Beethoven a tocou para mim recentemente, e acredito que o céu e a terra irão tremer na sua apresentação. Ele está ansioso para dedicá-la a Bonaparte; caso contrário, se Lobkowitz a quiser por meio ano e lhe der quatrocentos ducados por ela, ele irá [dedicá-la a Lobkowitz e] intitulá-la 'Bonaparte'".[16]

- 18 de maio de 1804. Primeiro anúncio público do Senado francês recentemente eleito de que o governo da república da França será confiado a Napoleão como imperador hereditário, livre para estabelecer uma corte imperial.[17]
- 26 de agosto de 1804. Beethoven oferece a sinfonia a Breitkopf & Härtel, escrevendo: "o título da sinfonia é realmente Bonaparte".[18]
- 2 de dezembro de 1804. Na Catedral de Nôtre-Dame de Paris, Napoleão recebe a coroa imperial das mãos do papa Pio VII e a coloca firmemente em sua cabeça; depois, jura manter a igualdade e a liberdade. Um rigoroso observador da França escreveu mais tarde: "Naqueles tempos a história da Revolução era tão remota para nós quanto a história dos gregos e romanos".[19]
- Algum tempo depois de 2 de dezembro de 1804. Beethoven risca as palavras "intitulada Bonaparte" em sua própria cópia da partitura. No entanto, deixa intacta a mensagem "escrita sobre [o tema de] Bonaparte" a lápis ao pé da página de título.[20]

Entre agosto de 1804 e outubro de 1806, a pista se perde; apesar das muitas hipóteses, algumas delas políticas, algumas quase psicológicas, não temos nem cartas nem documentos que nos revelem como Beethoven chegou à conclusão final. Tudo o que temos é o título final de *Sinfonia heróica* nas partes publicadas em 1806. A dedicatória é para o príncipe Lobkowitz; nenhum nome está incluído no título, e certamente não o de Bonaparte, e o subtítulo diz que a sinfonia foi "composta para celebrar a memória de um grande homem". Desse modo, o título final deixa todas as identidades em aberto. Talvez deliberadamente, ele fica aberto a mais de uma interpretação. Por outro lado, no contexto político da época, o subtítulo poderia ser considerado uma referência a Napoleão, como ele fora antes de se coroar imperador. Mas a frase também leva o título a um nível mais abstrato, no qual o sujeito não é nenhum indivíduo específico, mas a idéia da "memória de um grande homem". Somos convidados a ver a obra como elegíaca, como um símbolo do que significa celebrar um herói. Assim, o título final indica a dimensão, a grandeza e a nobreza expressiva de toda a sinfonia, enquanto o subtítulo se refere à celebração

da "memória de um grande homem", aludindo diretamente à marcha fúnebre. A implicação é que, ao invés de apresentar cenas da vida de um herói, a obra oferece um elaborado conjunto de perspectivas sobre a idéia do heróico, inclusive a morte do herói.[21]

Essa explicação se encaixa perfeitamente no ponto de vista clássico embutido em grande parte da arte e do simbolismo criados em torno de Napoleão como figura dominante de sua época. O amplexo do clássico glorifica o corso presunçoso e lhe confere uma grandeza mítica emprestada de César e de Augusto. Assim, Napoleão imitava e continuava a busca da legitimidade, perseguida por séculos pelos imperadores do Sacro Império Romano, que podiam se imaginar herdeiros do império romano. De fato, quando Napoleão se proclamou imperador em 1804, sua ação ameaçou a reivindicação do imperador austríaco ao mesmo título, e por essa razão Francisco II imediatamente pediu o reconhecimento de seu *status* legal como imperador da Áustria, para enfrentar a ação de Napoleão.[22] As esperanças liberais de uma nova era democrática, no espírito das revoluções francesa e americana, foram duplamente derrotadas.

O aparecimento desse novo potentado francês, com suas reivindicações universais de poder e autoridade, criou um estilo imperial na arte, na arquitetura, na escultura e nas artes domésticas, inclusive móveis e roupas, à medida que os artistas e intelectuais caíam sob o fascínio de Napoleão. O mais importante construtor dessa imagem foi o "primeiro-pintor" de Napoleão, Jacques-Louis David, que fora revolucionário e amigo de Robespierre. Mais tarde, juntou-se aos seguidores de Napoleão e deu ao mundo as vívidas imagens do imperador como soberano, juntamente com cenas da Antiguidade que eram percebidas como análogas à vida contemporânea.[23] O estilo neoclássico de David havia começado antes do período revolucionário, mas no auge da Revolução a imitação dos antigos costumes e vestimentas fluía diretamente na obra dos maiores pintores franceses. David havia tomado essa direção classicista muito antes, em obras alegóricas como *O luto de Andrômaca*, *O juramento de Horácio*, *A morte de Sócrates* e *Brutus*, todas dos anos 1780. Mais tarde, quando a serviço de Napoleão, ele pintou *O rapto das sabinas* e *Leônidas nas Termópilas*. O escultor Antonio Canova usou muito dos mesmos

temas em suas obras figurativas, imitando os clássicos em seu *Amor e Psique*, e, comendo na gamela do patronato de Napoleão, em sua erótica representação de Pauline Bonaparte como Vênus em sua cama. Canova até mesmo teve a idéia de esculpir George Washington vestindo uma toga e fazendo um discurso no Congresso americano.[24]

Essa onda de entusiasmo pelos modelos clássicos mostra o pano de fundo ideológico do conceito do heróico de Beethoven. É tão significativa quanto a surdez, pois oferece a Beethoven um ímpeto para certas obras, apesar da consciência de ter a carreira ameaçada pela doença e decidir superá-la – como de fato ele fez. No "heróico", ele encontra um modelo estético que ecoa uma das correntes culturais dominantes na época, o que lhe dá a possibilidade de ser um artista altamente individual e, ao mesmo tempo, representativo, sintonizado com as sensibilidades estéticas que varriam a Europa. Assim, a *Sinfonia heróica* pode ser vista não somente como um testemunho de sua capacidade de superar os obstáculos, mas como uma obra devotada ao "heróico", como uma idéia parcialmente clássica na qual os protagonistas são os heróis gregos e romanos. Esses eram exatamente os personagens que haviam sido descritos por Plutarco em seu livro *Vidas paralelas*, que, segundo o próprio Beethoven, lhe havia ensinado a resignação.

O "herói" da *Eroica* não é um personagem único, mas uma composição de heróis de tipos diferentes e situações diferentes. No primeiro movimento, o heróico é sentido nas imagens musicais que evocam a grandeza, o conflito e a nobreza de espírito; no movimento lento, o herói morto é lamentado e levado ao túmulo; no *scherzo* e, sobretudo, no trio, ouvimos a trompa chamar para a batalha, juntamente com "uma estranha voz" no final, um retorno ao mistério cromático das idéias da abertura da sinfonia.[25] E o *finale* evoca um herói "prometéico" (no balé, seu antecessor direto), que trouxe sabedoria, as artes e as ciências para o mundo. Para os teóricos musicais rigorosos, como Heinrich Schenker, Beethoven é o herói. Discussões contextuais posteriores sobre a obra ampliaram as possibilidades e vêem na *Eroica* desde uma declaração pessoal de Beethoven em resposta à surdez até uma descrição da vida e morte de um único indivíduo.

Quando Ries disse que Beethoven admirava Napoleão como primeiro-cônsul, deveríamos lembrar que ele acrescentou: "[Beethoven] o tinha na mais alta consideração, *e o comparava aos maiores cônsules romanos*" (o itálico é meu).[26] O amor de Beethoven pela literatura clássica incluía Homero, que colocava ao lado de Goethe e de Schiller como seus favoritos, e lamentava que somente pudesse ler Homero em alemão.[27] Homero reaparece em outras cartas escritas por Beethoven em seus "Livros de Conversação"; ele copiava passagens da *Odisséia* e da *Ilíada* em seu diário. Quanto a Plutarco, ele sempre revela admiração pelo que havia apreendido em *Vidas paralelas*, e quando se voltava para essa monumental coleção de biografias, era indubitavelmente para se alongar sobre as atitudes em relação à vida que havia encontrado nas figuras proeminentes da antiguidade. Quando escreveu sobre sua visita a Beethoven, em 1824, J. R. Schultz disse: "Ele é um grande admirador dos antigos. Homero, especialmente sua *Odisséia*, e Plutarco, que prefere a todos os demais; e, entre os poetas nativos, ele estuda Schiller e Goethe, preferindo-os a todos os outros".[28]

A Quarta sinfonia

Embora muitos escritores e ouvintes considerem a *Quarta sinfonia* uma regressão, não poderiam estar mais errados. Pelo fato de a *Eroica* ter alargado os horizontes da sinfonia, a próxima sinfonia de Beethoven em quatro movimentos seria inevitavelmente comparada com ela, e os *connaisseurs* a examinaram minuciosamente para ver se o compositor havia tentado igualá-la ou se havia mudado de rumo. Sua decisão de retornar a uma escala menor, de reduzir o tamanho e a densidade, mas também de investir numa estrutura menor com sutileza, ação e lirismo, mostra que, paradoxalmente, ele desejava alargar ainda mais sua nova estrutura sinfônica, e que o modelo épico e heróico era somente uma das inúmeras alternativas estéticas possíveis. A *Quarta* mostrou que menos pode ser muito, talvez mais.

A primeira diferença é de escala. Todos os quatro movimentos são mais curtos que os seus similares na *Eroica*. Como na *Segunda sinfonia*,

o primeiro movimento abre com um *adagio* lento deliberado, harmonicamente intrépido, que combina o Si bemol maior e o Si bemol menor, e então compacta um esquema modulatório introduzido com ímpeto – vinculando a transformação do sexto grau bemol (Sol bemol) em sua altura equivalente (Fá sustenido), com conseqüências variadas – para a sua segunda metade antes de escorregar de volta para a dominante familiar e abrir o caminho para o *allegro* da seção principal.[29] A relação de intervalo Si bemol para Sol bemol desempenha um papel importante em toda a composição, emergindo de diferentes maneiras em cada movimento. A exposição do primeiro movimento prolonga um conjunto de vigorosos temas contrastantes, uma seqüência na qual um tema ritmicamente perfilado após outro passa impetuosamente através da paisagem. Depois de notáveis elaborações do seu material motívico no desenvolvimento, uma das passagens mais surpreendentes do movimento chega na longa preparação para a recapitulação. No lugar de uma longa permanência na dominante, a harmonia se estabelece abaixo da tônica, Si bemol maior, muito antes do verdadeiro começo da recapitulação. A harmonia da tônica é ancorada fazendo os tímpanos sustentarem a tônica Si bemol, num longo e resoluto rufo, enquanto as cordas lentamente constroem um crescendo baseado nas figuras do tempo fraco que estiveram proeminentes desde o início. O todo cresce gradualmente em volume até chegar ao clímax, a harmonia da tônica abrindo caminho para uma tônica mais sonora, e de repente o momento da recapitulação chega como parte de um vasto ímpeto de eventos, que aconteceram todos sobre uma única harmonia da tônica.

Nessa obra, a condição básica é a da ação gestual direta em várias velocidades, muito mais que o lado pensativo, lógico, do pensamento sinfônico, como na *Eroica*. Uma chave para esse aspecto da *Quarta*, quando comparada com a *Terceira*, é a completa abstenção da escrita em fuga, para a qual não tem literalmente tempo enquanto se move para a frente na direção de novas idéias, ritmicamente bem definidas em cada movimento, no lugar de criar espaço para a interpretação contrapontística construída apenas sobre uma delas. A mesma ausência da escrita em fuga é característica de todas as sinfonias de números pares (4, 6 e 8), em oposição às de

números ímpares (3, 5, 7 e, em última análise, 9). A dualidade estética das sinfonias de números pares e ímpares começa aqui.

Uma segunda diferença está na instrumentação. Na *Quarta*, Beethoven volta à orquestra das últimas obras de Mozart ou Haydn: uma flauta, os outros sopros nos pares habituais, duas trompas (no lugar de três, como na *Eroica*), trompetes, tímpanos e cordas. A escrita dos sopros traz novas cores orquestrais logo no solo do fagote na introdução do *adagio*, um cânone entre o clarinete e o fagote no primeiro movimento, uma bela escrita para sopros no movimento lento que prenuncia Schumann e Brahms, e a passagem virtuosística para o fagote novamente no *finale*. A emergência dos tímpanos, como um fator dramático, no primeiro movimento já havia sido notada, mas os tímpanos desempenham um papel igualmente importante no movimento lento e no *scherzo*.

A *Quarta sinfonia* sobressai por sua graça, energia e leveza, pois um sentimento quase divino se expressa entre forças delicadamente equilibradas. Schumann, cuja afinidade com ela parece natural à luz de seu próprio estilo instrumental, a chamou de "a delicadamente grega" entre as sinfonias de Beethoven.[30] As características rítmicas, melódicas e harmônicas de pronunciada sutileza habitam todos os movimentos. Ocasionalmente, percebemos em certas passagens aquilo que Theodor W. Adorno chamou de suspensão virtual do tempo: "enquanto oscilam para a frente e para trás, as passagens se tornam o pêndulo do próprio tempo".[31] Diferentes velocidades e energias de movimento melódico dominam o primeiro movimento, o *scherzo* e o *finale*; uma beleza contemplativa governa o *adagio*. O movimento lento, um lento rondó sensual, inaugura o tipo romântico de *adagio* orquestral expressivo em modo maior, repleto de contrastes entre frases rítmicas agudamente definidas e linhas melódicas arrebatadoras. Sua progênie inclui os movimentos lentos ternários da *Sinfonia Primavera* de Schumann e da *Primeira sinfonia* de Brahms.

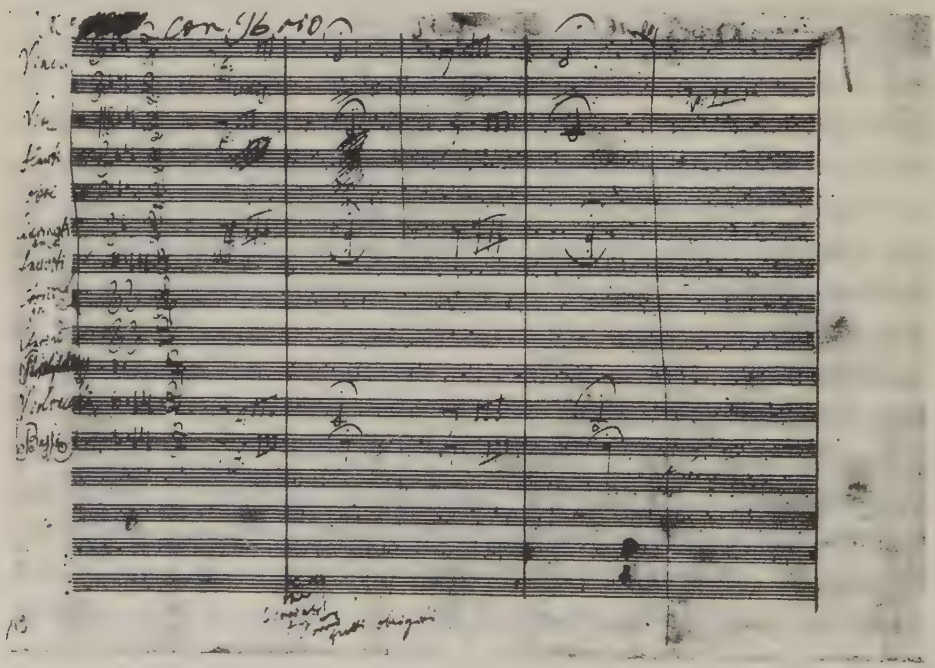
O *scherzo* inaugura um novo caminho formal que Beethoven mais tarde seguiu em outras obras do período intermediário. É formado por cinco partes, no lugar de três, com um segundo retorno do *scherzo* e do trio, seguindo a forma normal do *scherzo*-trio-*scherzo da capo*. A sincopação no tema do *scherzo* lembra imediatamente o *scherzo* do nº 6, Opus 18,

outra obra em Si bemol maior, e o contraste suave entre o trio dominado por sopros e o *scherzo* dominado por cordas evoca as últimas composições de Haydn, cujas sinfonias nessa tonalidade – nº 98 e nº 102 – não deviam estar longe da mente de Beethoven. Mas a obra continua sendo inteiramente beethoviana, nem que seja somente pelos gestos surpreendentes que concluem o movimento lento e o *scherzo*: ambos terminam não com cadências tranqüilas, mas com poderosos ataques *fortissimo*.

O *finale*, um *mobile perpetuum* num fluxo de semicolcheias quase do começo ao fim, traz de volta o humor e o engenho dos *finales* sinfônicos de Beethoven, ultrapassando o *finale* em 2/4 da *Primeira sinfonia* nesse e em outros aspectos. Não surpreende que a figura de quatro notas de abertura possa ser um tema para desenvolvimento, mas as luzes e sombras nas quais ela é vista posteriormente são uma insuperável fonte de deslumbramento. Um par de esboços do *finale*, registrado já em 1804, em folhas que originalmente pertenciam ao principal caderno de rascunhos de *Leonore*, mostra as que são provavelmente as primeiras idéias esboçadas para essa sinfonia.[32] É sugestivo que Beethoven possa ter pensado nela enquanto compunha *Leonore*, em vista da importância dominante do andamento e do tempo na sinfonia, e à luz do foco sobre as contrastantes velocidades nos *allegros* e sobre o lirismo do *adagio*, como se incorporasse sugestões da crescente percepção que Beethoven vinha adquirindo sobre o tempo do palco com seu trabalho na ópera.[33] Como um caderno de rascunhos dessa época foi perdido, não estamos bem informados sobre a gênese da *Quarta*, mas Beethoven provavelmente não se concentrou totalmente na sinfonia enquanto não terminou a ópera, que o ocupou do outono de 1805 a meados de 1806. No início de setembro desse ano, ele ofereceu a sinfonia a Breitkopf, junto com os quartetos, Opus 59, e o *Quarto concerto para piano*.

A Quinta sinfonia e a Pastoral

Entre 1807-08, quando Beethoven voltou a trabalhar em novos projetos sinfônicos, a *Quarta* estava sendo editada e a *Eroica* tinha sido publicada recentemente, em outubro de 1806. Durante esse longo período de ininterrupta criatividade, Beethoven continuou mantendo a prática de começar a trabalhar na sinfonia seguinte um ou dois anos depois de terminar a anterior, consciente de que teria uma nova a caminho quando a precedente tivesse sido publicada e estivesse sendo gradualmente conhecida e executada em toda a Europa.



Partitura original manuscrita da Quinta sinfonia, *mostrando a página de abertura (Staatsbibliothek, Berlim).*

Desde a *Eroica*, ele tinha apresentado novas composições em várias categorias. A que lhe consumiu mais tempo foi *Leonore*, em suas duas versões, de 1805 e de 1806, e nas duas versões com abertura em Dó maior, conhecidas posteriormente com nos 2 e 3. Mas ele também havia comple-

tado três sonatas para piano, o *Quarto concerto para piano* e os quartetos do Opus 59, assim como a abertura de *Coriolano*, uma obra que constrói uma ponte entre a *Eroica* e a *Quinta sinfonia*. Em 1807 e 1808, ele se determinou a planejar não uma sinfonia de cada vez, mas embarcar em duas. Apesar de suas individualidades, a *Quinta* e a *Sexta* foram comparadas de várias maneiras desde o começo, e suas similaridades, que agora atraem mais atenção que suas evidentes diferenças, estão "nos aspectos do desenho narrativo, assim como no estilo e no caráter", nas palavras de um escritor. "Como as sonatas *Appassionata* e *Waldstein*, a *Quinta* e a *Sexta* representam mundos musicais díspares que [...] se complementam".[34] E eu acrescentaria que essas duas obras, apesar de suas afinidades, pertencem a sistemas que se movem em diferentes velocidades. A maneira como elas se relacionam com o tempo musical é inteiramente diferente.

Quanto à cronologia e à gênese, parece que Beethoven começou o plano principal da *Quinta* antes de embarcar na *Sexta*. Ele esboçou um plano embrionário para ela nas últimas páginas do caderno de rascunhos da *Eroica*, já em 1804, de modo que o período de gestação da *Quinta* levou praticamente quatro anos. Essa idéia apareceu na literatura sobre Beethoven depois que extratos do caderno de rascunhos foram publicados por Nottebohm, e desde então se tornou uma parte do saber popular.[35]

Mas o grosso do seu trabalho para a *Quinta* aconteceu entre 1807 e o começo de 1808, e a composição da *Sexta*, na primavera e no verão de 1808. As duas sinfonias (com números invertidos) estrearam num concerto beneficente que ele apresentou em 22 de dezembro de 1808, no Theater an der Wien, a única vez que Beethoven estreou duas sinfonias juntas, expondo seus contrastes.

Suas similaridades incluem o uso da instrumentação cumulativa. A *Quinta* adiciona três trombones, o *piccolo* e o contrafagote no *finale*, ampliando o alcance do volume e o registro dos sopros. Na *Sexta*, os primeiros dois movimentos usam somente os sopros orquestrais, as cordas e as trompas, mas sem trompetes ou tímpanos; o *scherzo* acrescenta dois trompetes, e o quarto movimento (a "Tempestade") acrescenta um *piccolo*, dois trombones e os tímpanos, mantendo os trombones (mas não o *piccolo* e os tímpanos) no calmo *finale*. Em ambas as obras, os movimentos

finais (dois na *Quinta* e três na *Sexta*) são contíguos, movendo-se sem pausa de um para o outro. Os dois primeiros movimentos utilizam o compasso 2/4 (as únicas duas sinfonias de Beethoven a fazê-lo), e ambos abrem com uma frase curta que conduz a uma fermata na dominante. O andamento do movimento lento da *Quinta* é um *andante con moto* no compasso 3/8, e o da *Sexta* ("Cena à margem do riacho") é um *andante molto moto* em 12/8. Incidentalmente, depois do expressivo *adagio* da *Quarta*, nenhuma sinfonia posterior, até a *Nona*, tem um movimento lento que seja realmente lento – eles são todos *andante*, ou mais rápidos. Ao aumentar as proporções e a complexidade do movimento lento sinfônico, Beethoven parece ter pretendido compensar, num certo grau, a duração mais longa com um andamento mais ativo e mais rápido.

Mas, apesar dessas similaridades, as diferenças foram mais importantes para os contemporâneos de Beethoven, como ainda o são para nós. A idéia básica por trás da *Quinta* é que ela deveria dramatizar o já famoso "espírito em Dó menor" de Beethoven de uma maneira nova. Era como se ele fechasse um teto invisível sobre seu material nesse primeiro movimento, submetendo-o a uma compressão sem precedentes, usando o celebrado *motto* dos primeiros dois compassos para construir a continuidade do todo, utilizando depois esse motivo de maneiras diferentes em movimentos posteriores. O *motto* dominante e a compressão rítmica e harmônica criam a força do primeiro movimento, que desencadeia no campo sinfônico um poder trágico que as audiências ainda não conheciam. Assim como em 1787 o público tinha sido sacudido pelo *Die Räuber* de Schiller, dessa vez foi abalado quase da mesma maneira pela *Quinta* de Beethoven.

A Quinta sinfonia

Em 1810, numa crítica da *Quinta sinfonia*, o romancista e crítico E. T. A. Hoffmann exprimiu a opinião, então corrente, de que a música instrumental de Beethoven era construída a partir da de seus dois grandes predecessores, Haydn e Mozart, que "foram os primeiros a nos mostrar a arte em sua completa glória".[36] No verdadeiro espírito romântico dos seus

escritos, Hoffmann agora aceitava Haydn como um clássico "alegre", cuja música é "cheia de amor e [...] felicidade [...] onde não existe sofrimento nem dor". Mozart "nos leva para as mais secretas profundidades na esfera do espírito. O medo nos envolve, mas não nos atormenta; é mais uma premonição do infinito". E então chega Beethoven, cuja música instrumental "abre para nós o reino do colossal e do imensurável. Radiantes feixes de luz dissolvem a noite profunda dessa região, e nos tornamos conscientes das sombras gigantescas que, indo e vindo, se aproximam de nós e destroem tudo no nosso interior, exceto a dor e a ânsia infinita. [...] A música de Beethoven evoca o terror, o medo, o horror e a dor, e desperta a ânsia infinita que é a essência do romantismo".[37] Para Hoffmann, em 1810, a *Quinta sinfonia* "revela o romantismo de Beethoven mais do que qualquer outra obra, e carrega irresistivelmente os ouvintes para dentro da maravilhosa esfera espiritual do infinito".

Ao reconhecer as conexões entre os movimentos, Hoffmann identificou uma das mais expressivas características da *Quinta sinfonia*. As conexões ocorrem de duas maneiras: primeiro, através da recorrência rítmica do motivo de abertura em cada movimento; segundo, através do amálgama parcial do *scherzo* e do *finale*. O *scherzo* em três partes, no lugar de terminar de forma autônoma, conduz para o *finale* através de uma colossal preparação da dominante que cresce do *pianississimo*, a mais suave dinâmica beethoviana, para o *pianissimo* e, depois, através de um crescendo poderoso, para a resplandecente abertura *fortissimo* em Dó maior do *finale*, com seu tema orquestral triádico completo.[38] Mas a transição direta do *scherzo* para o *finale* é somente a metade da história. No final da seção de desenvolvimento do *finale*, a cena abandona o material do *finale* triunfal e retorna à versão *scherzo* do motivo de abertura em quatro notas, misterioso, que então retorna gradualmente ao *finale* e se precipita em sua recapitulação.

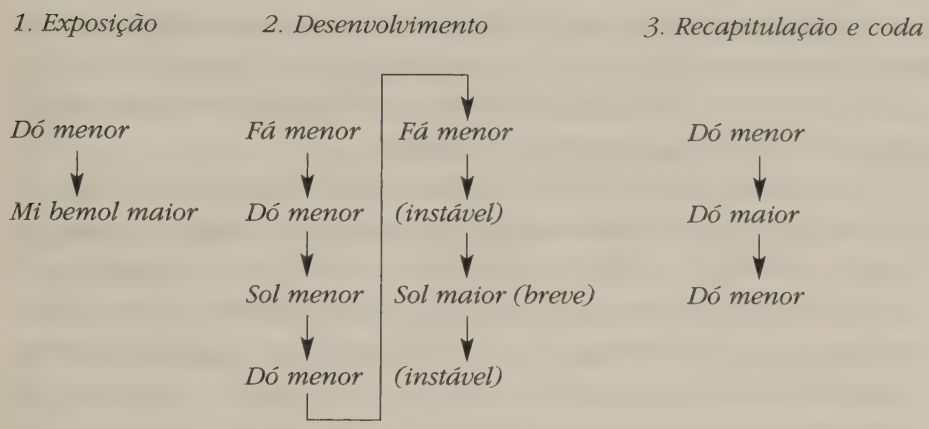
Essa tentativa de integrar o *scherzo* e o *finale*, fazendo um movimento passar para o seguinte sem interrupção, foi uma das inovações de Haydn para lidar com a forma cíclica.[39] É possível que Beethoven conhecesse as *Sinfonias nº 45*, *Farewell* e nº 46 de Haydn, que têm uma evocação explícita do minueto no finale. Mas, estivesse ou não fazendo

referências formais a Haydn, Beethoven parece estar invocando, com um efeito poderoso, outra tradição que ainda não havia aparecido na literatura sinfônica – a tradição da fantasia.

Beethoven tinha escrito fantasias para piano na juventude, emulando os mestres e mostrando seus dons de improvisação em algumas tentativas de composição.[40] Em 1801, no impulso de experimentar novas obras expressivas para o teclado, ele havia fundido a sonata e a fantasia nas *Sonatas para piano,* Opus 27, n°s 1 e 2, ambas chamadas *Sonata quasi una fantasia.*[41] Ambas têm movimentos contínuos, e a n° 1 retorna a um material anterior. A *Quinta sinfonia* mostra a mesma combinação de princípios no *scherzo* e no *finale*; na explícita conexão motívica entre os quatro movimentos, ela revela outra forma de integrar uma sinfonia.[42] Não teria sido errado chamar a *Quinta* de uma *sinfonia quasi una fantasia.* De fato, num primeiro rascunho do plano da obra, Beethoven pensou em compô-la em três movimentos (um plano que havia usado somente nas sonatas para piano), com o movimento lento e o *menuetto* combinados num único movimento intermediário, e com um *finale* em Dó menor. Seu forte interesse pela fantasia na época é evidente na *Fantasia coral* que ele estreou em 1808, juntamente com a *Quinta*, e continuou em umas poucas obras posteriores: sua curiosa *Fantasia para piano,* Opus 77, de 1809; a primeira das duas sonatas para violoncelo do Opus 102, escritas em 1815; e a *Sonata para piano em Lá maior,* Opus 101, de 1816. Nas últimas duas composições, o retorno ao material de abertura lembra sua *Sonata n° 1,* Opus 27, e, nesse sentido, elas também são *quasi una fantasia.*

Mesmo nessa breve avaliação, alguns pontos adicionais precisam ser salientados. Um é a dramática consistência do primeiro movimento, que se eleva não somente do seu incessante motivo rítmico, mas quase tanto de sua extensão harmônica extremamente limitada. A exposição caminha nas vias normais, da tonalidade em Dó menor para a sua relativa maior, Mi bemol, e para o segundo tema lírico (abaixo do qual o motivo de abertura continua). Mas o desenvolvimento da extensão harmônica básica da seção inteira é surpreendentemente restrito, e as harmonias em modo maior, mesmo como acordes, aparecem escassamente. A tensão do primeiro movimento emerge em parte dos papéis contrastantes dos dois

pólos harmônicos: Dó menor, a tonalidade do movimento; e Fá menor, seu vizinho próximo. O primeiro movimento limita seu conteúdo harmônico aos elementos desses acordes, usando apenas moderadamente o Sol maior, a dominante de Dó menor. O esquema harmônico do primeiro movimento inteiro pode ser resumido como segue:



A rigorosa permanência do plano harmônico do desenvolvimento nas tonalidades menores e dentro de uma faixa estreita dessas tonalidades (como testemunha a simetria do movimento de Fá menor para Dó menor, e de volta para Fá menor) é uma novidade em Beethoven. O Sol menor é alcançado como um ponto intermediário no ciclo das tonalidades menores, que se movimentam em quintas, e depois retorna para a tonalidade mais importante de Fá menor. A ênfase no Fá menor emerge no seu uso como tonalidade principal do desenvolvimento e como parte da harmonia, da qual o desenvolvimento volta ao Dó menor para a recapitulação e o retorno da abertura.

O *andante*, consolação depois da tragédia, explora outra gama de sentimentos, assim como explora outra gama de relacionamentos tonais. Escolher a tonalidade de Lá bemol maior para seguir um movimento em Dó menor é um dos esquemas favoritos de Beethoven, que já o havia usado em obras anteriores em menor, como a *Pathétique* e a *Sonata para violino nº 1,* Opus 30. O movimento começa lembrando um modelo do movimento lento que Haydn aperfeiçoara: variações sobre dois temas

alternados, como em sua *Sinfonia nº 103, Drumroll*. Beethoven começa como se fosse proceder da mesma forma, e a dialética dos dois temas básicos emerge logo. O primeiro é um intricado *piano dolce* em Lá bemol maior que esconde uma tríade ascendente em Dó maior no interior de suas espirais e termina com ampliadas figuras cadenciais nas cordas e nos sopros. Essa seção é seguida por um vigoroso tema contrastante que se eleva do Lá bemol maior para explodir no Dó maior *fortissimo*, criando o cenário para uma declaração compacta do tema em Dó maior e nos forçando a perceber que o ritmo básico desse tema, tirando seus tempos fracos, é o ritmo 3 + 1 do primeiro movimento.

Daqui para a frente, o significado se desenrola de duas maneiras: 1) através de variações alternadas do primeiro e do segundo tema, e, depois, de extensões estranhamente alteradas de ambos os temas; e 2) através de uma extensão comparável do segundo tema, conduzindo a mais outro desenvolvimento do primeiro tema. Uma longa coda envolve o conjunto inteiro e conduz o viajante – o primeiro tema – para casa em Lá bemol maior. Finalmente, o conflito implícito entre os dois temas foi resolvido. Como um todo, o movimento lento retira do *finale* da *Eroica* a idéia de um movimento com variações, que transforma seu modelo clássico mais rígido (tema e cadeia de variações, cada variação uma unidade inteiramente fechada) numa forma mais plástica. A liberdade da disposição formal de Beethoven é tão significativa para a história do movimento lento sinfônico quanto o quarto movimento da *Eroica* tem sido para a história do *finale* sinfônico.

O *scherzo* oferece contrastes de certa forma similares aos do movimento lento, uma vez que derivam de extremas diferenças de caráter entre o *scherzo* e o trio, ainda mais marcados do que na maioria dos terceiros movimentos anteriores de Beethoven.[43] O tema *pianissimo* do *scherzo*, marcado *misterioso*, explora o acorde de Dó menor, que ascende através de uma oitava e meia, uma forma que remonta ao primeiro movimento em Mi bemol menor do seu *Quarteto para piano* de 1785. Depois, o *scherzo* contrasta essa figura com o famoso *motto* (3 + 1) do primeiro movimento, que gradualmente assume o comando do movimento inteiro. O trio traz um *fugato* turbulento em Dó maior nas cordas e o

desenvolve em sua segunda seção, quando então encontra novos significados para articulá-lo na reprise. O retorno ao *scherzo* não é uma mera repetição: é um eco misterioso do *scherzo*, outra "voz estranha" num movimento *scherzo*, com o tema de abertura agora em *pizzicato*. Isso estabelece o cenário para a famosa coda, que irá levar, através de um crescendo, à chegada poderosa no *finale*.

O *finale*, solidamente em Dó maior, coroa a composição. Ele resume tudo o que é exultante, poderoso e de amplo espectro, capturando o espírito que Beethoven deve ter ouvido em algumas das obras francesas pós-revolucionárias, mas superando-as em todos os aspectos. O tema de abertura, com os seus ritmos quadrados, sua tríade básica ascendente e sua forma escalar descendente, demonstra o desenho temático mais puro do período intermediário de Beethoven. O Dó maior de todo o movimento pega as muitas referências para essa tonalidade que tinham sido ouvidas anteriormente – no primeiro movimento, na recapitulação do segundo tema; no movimento lento, no segundo grande tema; no terceiro movimento, no trio – e as reúne todas com um sentimento de resolução definitiva. O tom triunfante desse movimento transmitiu às gerações de compositores depois de Beethoven a essência de um otimismo que eles poderiam associar aos ideais do Iluminismo, e sua maneira de terminar ofereceu uma metáfora para a obra inteira como "uma passagem da escuridão à luz", como muitos a descreveram. O que precisa ser visto é que a "luz", o Dó maior, brilha distantemente na obra desde a recapitulação do primeiro movimento, e que o *finale*, inundando a obra inteira com sua ênfase no Dó maior, é a consumação de um processo que já se anunciava desde o primeiro movimento. A decisão de Beethoven – de terminar uma obra em modo menor com um *finale* em modo maior – é, de fato, incomum, mesmo para suas obras em Dó menor.[44] Suas primeiras obras cíclicas em quatro movimentos em modo menor tinham *finales* em modo menor, mesmo quando terminam com harmonias maiores (como no terceiro *Trio para piano*, Opus 1 e no *Quarteto para cordas nº 4*, Opus 18). Depois da *Quinta sinfonia*, as únicas obras que têm *finales* completos em modo maior, depois de um primeiro movimento em modo menor, são as sonatas para piano, Opus 90 e Opus 111, em dois movimentos, e a

Nona sinfonia. Na realidade, essa relação tonal é uma das maneiras pelas quais a *Quinta* antecipa efetivamente a *Nona* e oferece uma primeira imagem sinfônica de um mundo sombrio que é finalmente atenuado pelo triunfo. Uma conexão com *Leonore* também é sugerida, ainda mais porque a tonalidade sombria de Fá menor de Florestan na masmorra é posteriormente iluminada pela plena luz do dia de Dó maior, a tonalidade de sua libertação por Leonore.

A Sexta sinfonia, Pastoral

Depois da intensidade psicológica da *Quinta* veio o alívio no tranqüilo mundo da natureza. A luz do dia da *Pastoral* é de uma espécie bem diferente da do *finale* da *Quinta sinfonia*, no sentido de que a obra mergulha na experiência mais suave da natureza rural. Como Beethoven colocou no subtítulo que finalmente escolheu para a capa da edição publicada, a obra é "mais a expressão de sentimentos do que uma pintura tonal". A sinfonia evoca a serena exaltação que sentimos em meio aos campos, riachos, árvores e pássaros; ela está impregnada de uma comunicação com tudo o que é natural e dado por Deus, ao ar livre. Existe um forte elemento religioso no sentimento de Beethoven pela natureza. Um de seus livros favoritos – ele fazia anotações em seu exemplar – possui o título de *Reflexões sobre as obras de Deus no reino da natureza e da providência*.[45] Que ele amava o campo e adorava fazer passeios nos bosques fica claro por evidências biográficas de todos os tipos. E o fato de que, naquele momento, ele se apoderasse da grande tradição da música "pastoral", com suas complexas conexões com a tradição pastoral na literatura, implica uma conjugação de sua experiência pessoal com os modos familiares e tradicionais de representar o pastoral na música.

A idéia de uma sinfonia "pastoral", no contexto da obra pioneira de Beethoven como compositor sinfônico, indica seu envolvimento com o gênero popular da música ilustrativa, que seria chamada de "música de programa". Naturalmente, ele estava consciente de que o prestígio da música "absoluta" estava crescendo à medida que os escritores românticos alardeavam suas vantagens. Era como se Beethoven quisesse vencer

em ambos os lados musicais. Ele pretendia claramente que a obra fosse uma sinfonia "programática", que explorasse o gosto atual pelas composições ilustrativas, mas ao mesmo tempo desejava elevar a literatura dessa música de programa, que fazia pouco mais do que imitar os efeitos sonoros de batalhas, paisagens, tempestades, viagens marítimas e uma série de assuntos similares. Embora com certeza tivesse consciência das sinfonias "características", e até das sinfonias pastorais de compositores do século XVIII, como Carl Ditters von Dittersdorf e Justus Heinrich Knecht (que havia escrito uma sinfonia chamada *Portrait musical de la nature* em 1784), nenhuma delas poderia servir de modelo autêntico para o nível do pensamento e da integração musical de Beethoven.[46] Ele desprezou a música de programa literal, que carecia das qualidades intrínsecas da música pura – o que fica claro pelas várias anotações que fez nos rascunhos à medida que tentava encontrar a maneira certa de formular e justificar o uso de títulos específicos para cada um dos movimentos. Desse modo, seus rabiscos incluem observações como: "Pode-se deixar que o ouvinte descubra as situações"; "Cada ato de descrição de tom, logo que é levado demasiadamente longe na música instrumental, perde sua força"; e "O todo será compreendido mesmo sem a descrição, já que é mais sentimento que definição de tons".[47] As últimas palavras dessa observação serviram de base para o título da obra, como foi encontrado numa antiga parte para violino: *Sinfonia Pastorella/ Pastoral-Sinfonie/ oder/ Erinnerung an das Landleben/ Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei*, ou seja: "Sinfonia pastoral ou Memórias da vida no campo/ mais a expressão de sentimentos que a descrição de tom".[48]

Ainda assim, todo esse aparente constrangimento sobre a utilização de títulos, e os riscos de descrição de tons não impediu que Beethoven desse um título específico para cada movimento, organizasse a obra inteira numa narrativa livremente construída sobre a experiência pastoral ou incluísse nela copiosas referências aos sons dos elementos naturais e humanos na natureza: pássaros (citados especificamente na pauta do movimento lento), a tempestade que interrompe a dança dos camponeses, e os músicos campestres, cuja presença é evocada no primeiro movimento, o *scherzo*, e no *finale*.

A organização mais ampla da obra e dos títulos dos movimentos é a seguinte:

1. *Allegro ma non troppo*, 2/4, Fá maior, *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Anfkunft auf dem Lande* ("O despertar de sentimentos alegres ao sair para o campo");
2. *Andante molto moto*, 12/8, Si bemol maior, *Scene am Bach* ("Cena à margem do riacho");
3. *Allegro*, 3/4 com *trio* em 2/4, Fá maior, *Lustiges Zusammensein der Landleute* ("Alegre reunião dos camponeses");
4. *Allegro*, 4/4, Fá menor, *Gewitter. Sturm* ("Tempestade");
5. *Allegregretto*, 6/8, Fá maior, *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* ("Canção dos pastores. Sentimentos de alegria e gratidão depois da tempestade").

A narrativa implícita sugere a experiência de um protagonista abstrato, ou de um observador na natureza. No primeiro movimento, tendo estado confinado à cidade, ele chega ao campo e se regozija na sua plenitude e na sua maravilha. Como na *Quinta sinfonia*, o primeiro movimento é a base crucial para tudo o que se segue, e, curiosamente, tem quase o mesmo tamanho e a mesma simetria formal de proporção que o primeiro movimento da *Quinta*: a exposição, o desenvolvimento e a recapitulação, quase idênticos em tamanho, são seguidos por uma coda substancial. Mais surpreendente ainda é o plano harmônico. O contraste principal para a tonalidade da tônica Fá maior não é a dominante, Dó maior, mas, ao contrário, sua subdominante, Si bemol maior, para a qual são feitos significativos gestos em vários pontos cruciais no movimento: na seção de desenvolvimento (tanto no começo quanto no fim) e no início da recapitulação, um lugar ao qual Beethoven reserva sempre um tratamento especial. Aqui, a aproximação tranqüila para o retorno da tônica é preparada com uma poderosa chegada em Si bemol maior, depois da qual o primeiro tema, na tônica, é introduzido suavemente pelos segundos violinos e violas, enquanto os primeiros violinos improvisam um trinado e uma passagem em arpejo por cima.

Por todo o movimento corre um sentimento harmônico curiosamente plácido, marcado por ritmos muito lentos de mudança harmônica, prolongados "platôs" harmônicos sobre acordes únicos, uso freqüente de figuras repetidas (especialmente no desenvolvimento) e prevalência de harmonias em modo maior do começo ao fim. O primeiro movimento da *Quinta sinfonia* tinha sido confinado primordialmente às tonalidades menores, sobretudo no desenvolvimento; aqui na *Sexta*, a restrição é exatamente oposta: raramente existem quaisquer harmonias menores no movimento inteiro, como Arnold Schoenberg descobriu um dia, quando escutava a sinfonia pelo rádio. Entretanto, a qualidade do conjunto é sustentada não só pela estase aparentemente harmônica, mas pela opulência e pela qualidade do material temático e elementos motívicos que despertam. E na coda aparece uma das melhores de todas as surpresas de Beethoven: depois de várias cadências interrompidas, sugerindo um fechamento que ainda está por vir, o clarinete inicia um solo com uma nova idéia temática, fazendo lembrar um músico campestre, que toca uma espécie de gaita, conduzindo a orquestra para o final do movimento [*W 22]. É um toque de humor delicado, um dos muitos momentos de comicidade que existem em grande quantidade em Beethoven e que aparecem em momentos significativos, dessa sinfonia até o final da sua vida.

No movimento lento a ação muda para a "cena à margem do riacho". O movimento é famoso pela imitação dos pássaros que aparecem na coda – o rouxinol (flauta), a codorna (oboé) e o cuco (duas clarinetas) –; todos nomeados na partitura, um ponto sobre o qual Beethoven escreveu uma anotação enfática a seu copista no manuscrito.[49] Esses cantos de pássaros, equivalentes em sua natureza a pequenas cadências executadas por cantores solistas, são realmente representações individualizadas de pássaros que já estavam evidentes no movimento desde o início. Quando se ouve o movimento lento inteiro, com os trinados em registro agudo nas partes de violino como o som dos pássaros, tem-se uma imagem mental da cena pastoral à beira do riacho. Fazendo isso, compreendemos que movimento embalador das tercinas nas cordas graves do começo representa o movimento do riacho; que os sons do pássaro aparecem somente em alguns momentos nos primeiros violinos, com trinados agudos

de Si bemol; e que a combinação subentende uma distância musical entre o riacho no nível do chão e os pássaros lá no alto, cantando e voando em torno das árvores que margeiam o riacho. Esse relacionamento espacial entre o riacho no chão e os pássaros acima não é somente uma imagem fantasiosa, mas representa na natureza a distância musical que separa os instrumentos de registro grave (violoncelos e contrabaixos) dos de registro agudo (violinos).[50] Os elementos escolhidos para a descrição dessa cena de riacho, aparentemente tranqüila, são os mesmos componentes da dramatização do registro musical e, mais geralmente, do espaço musical que Beethoven utiliza regularmente em muitas de suas obras puramente abstratas e não-programáticas desse período. Esses procedimentos ajudam a integrar o programático com o estrutural, o que nossa intuição nos diz ser o caso nesse movimento.[51]

Toda essa representação também se relaciona com a forma mais ampla do movimento, e com a posterior realização de um clímax com extensão de movimento, perto do final. Em seu rascunho inicial de 1804, Beethoven pode ter antecipado a idéia de correlacionar a origem do riacho com a origem do registro do movimento inteiro. Aqui ele escreveu um tema em 12/8 que representa o movimento do riacho, com a anotação *je grösser der Bach je tiefer der Ton* ("quanto mais largo o riacho, mais profundo o tom").[52] Essa anotação ilustra a conexão entre a imagem visual e o registro musical: aqui *grösser* significa "largo", mas significa também "grande" e, num certo sentido, "profundo" – como o riacho, que ganha força e amplidão no seu curso e está prestes a se tornar um rio, tornando-se também mais profundo. Sua maior profundidade é correlacionada com a realização de um clímax musical de registro mais amplo de baixo para cima, que é maior em volume, usa a orquestra inteira em todo o seu espectro e confere ao movimento uma força culminante perto do fim. O grande clímax nesse movimento elaborado, quase em forma sonata, chega no início da recapitulação, onde a tônica em Si bemol maior retorna depois de excursões modulatórias da seção de desenvolvimento. Agora o riacho se tornou rio, e os pássaros se agrupam e gorjeiam mais animadamente que antes; a paisagem se abriu mais de quatro oitavas, num curto espaço de tempo, e, posteriormente, se abrirá ainda mais quando as flautas entrarem.

A cena então muda para uma reunião de camponeses digna de Breughel. O tom do terceiro movimento é definido pelo uso que Beethoven faz da palavra *lustig* – essa é uma multidão vigorosa e "alegre", cujos sentimentos coletivos aparecem na animação métrica do *scherzo*.[53] O tema de abertura, Fá maior descendente, é imediatamente equilibrado pelo seu contratema em Ré maior. Essa estranha justaposição de duas tonalidades maiores – o Fá e o Ré – insiste no foco na tonalidade maior que corre ao longo da sinfonia desde o começo. Na seção do meio, o oboé toca um novo tema com características rítmicas surpreendentemente diferentes, com um começo fora do tempo e sincopação, enquanto o fagotista, como disse Tovey, nunca parece saber exatamente quantas notas introduzir. A toda essa atividade, o trio adiciona uma violenta dança marcada com os pés, com forte ênfase nas harmonias em Fá maior e Si bemol maior. Ao tratar o Si bemol maior, a subdominante, como uma tônica alternativa, e levando o senso de equilíbrio tonal para longe das harmonias em Fá maior-Ré maior do *scherzo*, Beethoven retorna aos contrastes da tônica-subdominante que haviam sido postulados pelo primeiro movimento, tudo num contexto de dança camponesa que é *fortissimo* do começo ao fim.

Repentinamente, uma tempestade se aproxima, *piano* nos violoncelos e nos contrabaixos, e irrompe rapidamente numa fúria *fortissimo* que domina a paisagem. A tempestade introduz a primeira utilização ampliada do modo menor na obra inteira, e compreendemos que Beethoven vinha reservando esse modo para a tempestade, juntamente com um padrão modulatório que faz uso das harmonias de sétima diminuta como pivôs na cadeia de graus harmônicos. Finalmente chegamos a um ponto de estabilidade em Dó maior, onde ouvimos nada menos que uma frase coral, sugerindo intencionalmente um elemento religioso – num rascunho, Beethoven escreveu: *Herr, wir danken Dir* ("Senhor, nós vos agradecemos").

E depois emerge o mais maravilhoso e pacífico dos *finales* sinfônicos, uma "canção dos pastores" intitulada "Sentimentos de alegria e gratidão depois da tempestade". "Gratidão" define o sentimento dos supostos camponeses, mas também do ouvinte ideal, que recebe a confirmação daquilo

que estava implícito no primeiro movimento e assim testemunha um retorno circular à tranqüilidade com que iniciou a excursão na natureza. A forma sonata ampliada do *finale* mantém a proeminência da tônica Fá maior, da sua dominante Dó maior e, mais uma vez, da região da subdominante Si bemol maior, formando desse modo uma estreita simetria com o primeiro movimento. O mundo está perfeitamente estabelecido.

A Sétima e a Oitava sinfonia

Com a *Sétima* e a *Oitava sinfonia*, o projeto sinfônico de Beethoven dos anos intermediários chega ao fim. Não que ele soubesse disso naquele momento – ele chegou a mencionar a idéia de outra sinfonia, que poderia ser em Ré menor, mas não levou tal projeto sequer à fase dos rascunhos. Em 1812, a *Quinta* e *Sexta* tinham sido seguidas, não só por novas obras de música de câmara e de sonatas para piano, mas também por uma nova música orquestral para teatro, sobretudo a música incidental de *Egmont*, que ele escreveu em 1809 e 1810, a pedido do diretor do Court Theater. Também compôs música incidental para duas peças patrióticas do autor vienense August von Kotzebue, escritas para a inauguração de um novo teatro em Pest. Uma foi *As ruínas de Atenas*, para a qual Beethoven escreveu uma abertura e oito números dramáticos como seu Opus 113; a outra foi o *O rei Estevão*, Opus 117, uma abertura e mais nove números musicais. Ele conseguiu acabar ambas durante o verão de 1811, enquanto estava em Teplitz em tratamento de saúde. Apesar de algumas idéias exóticas e de alguns surpreendentes efeitos sonoros, nenhuma dessas obras se aproxima de seus mais altos padrões. No entanto, a música para teatro o levou novamente às fronteiras da ópera, e como ele continuasse a procurar temas operísticos que pudessem inflamar sua imaginação, em janeiro de 1812 pediu a Kotzebue algo que pudesse ser

> *romântico, sério, heróico-cômico ou sentimental, como quiser; em resumo, qualquer coisa do seu agrado. [...] Na realidade, eu preferiria um grande*

tema histórico, particularmente um da Idade Média – Átila, por exemplo –, mas aceitaria agradecido qualquer coisa ou qualquer assunto da sua parte, do seu espírito poético, que eu possa traduzir em meu espírito musical.[54]

Entre 1809 e 1812, Beethoven continuou a produzir canções, uma opção cultivada há muito e que o seduziu repetidamente à medida que o crescimento da poesia romântica o desafiava, assim como a outros contemporâneos mais jovens, a desenvolver maneiras mais imaginativas de musicar o verso lírico germânico. Em 1809, ele escolheu poemas de Friederich von Matthison, cuja *Adelaide* ele havia musicado alguns anos antes, e de Christian Ludwign Reissig, de quem usou nada menos que sete textos, mais efetivamente o *Sehnsucht*, em 1815.[55] Ele também musicou seis poemas de Goethe e de outros poetas, que publicou em 1810, como o Opus 75. Mais canções de Goethe vieram em seguida, no Opus 83.

Nesse período, Beethoven também iniciou um acordo com o ambicioso editor escocês George Thomson para compor uma série de canções folclóricas – escocesas, irlandesas, inglesas e, mais tarde, continentais, com o texto em várias línguas; alemão, dinamarquês, tirolês, polonês, espanhol, russo, húngaro e italiano. Essas composições constituíram um grande conjunto de obras, e Beethoven as levou muito mais a sério do que as audiências posteriores compreenderam. A maioria delas é para uma voz solo, um soprano ou um tenor, com acompanhamentos em larga escala de um trio com piano. Além de mostrar o interesse de Beethoven pela canção folclórica, muitas delas são de verdadeiro interesse musical. Thomson, que antes havia feito arranjos similares com Haydn, primeiramente comissionou quarenta e três conjuntos a Beethoven, em 1809, enviando as melodias de que ele necessitava. O contato entre eles foi restabelecido em fevereiro de 1812, e depois novamente em 1813 e 1815, e, com alguns lapsos de tempo, Beethoven continuou a fornecer os arranjos até 1820. Em sua correspondência, percebe-se claramente que ele havia superado as expectativas de Thomson sobre a dificuldade dos acompanhamentos, mas, tipicamente, Beethoven se recusou a simplificar as peças, exceto em nove casos.[56] Repletas de momentos surpreendentes, essas pequenas peças mostram Beethoven trabalhando com as especiais

inflexões modais e regionais da música folclórica; para ele, essas inflexões e estranhas modificações tonais faziam parte de sua atração. Uma delas, a canção irlandesa *Save me from the grave and wise* ("Salve-me da sepultura e do juízo"), para a melodia *Norah Creina nº 8*, WoO 54, tem uma mudança de frase que lembra surpreendentemente o tema principal do *finale* da *Sétima sinfonia* [*W 23].

A Sétima sinfonia

Em 1815, Beethoven mencionou a *Sétima sinfonia* numa carta a Johann Peter Salomon, em Londres, na qual pedia ajuda para encontrar um editor inglês. Ele disse a Salomon que estava pronto a oferecer, entre outras composições, "uma grande sinfonia em Lá maior (uma das minhas obras mais excelentes)". Já a *Oitava*, ao contrário, ele chamou de "uma pequena sinfonia em Fá".[57] Não precisando de um título, como *Eroica* ou *Pastoral* para indicar uma categoria estética, a *Sétima* se encontra no mesmo nível da *Quinta* em força e determinação. Diferentemente da *Quinta*, não atravessa a jornada quase narrativa do modo menor para maior, nem possui um retorno cíclico do material de um movimento para o outro. Ela se parece com a *Quinta* no fato de que a ação rítmica é a essência de ambas. No entanto, a unidade da *Sétima* não se origina na reaparição de uma única frase essencialmente rítmica em todos os movimentos, mas, pelo contrário, na consistência rítmica que governa cada movimento, e na vitalidade, no élan que impulsiona a obra inteira.

Cada movimento baseia-se num pequeno conjunto de figuras rítmicas memoráveis, com cada uma delas salientada como o elemento principal. A persistência de cada conjunto rítmico através de cada movimento modela substancialmente o perfil estético do todo. Naturalmente, a utilização de um pequeno número de células rítmicas definidas, mesmo de uma única figura para dominar o primeiro movimento, era uma especialidade de Beethoven desde o início da carreira. Lembremos a *Sonata para piano nº 3,* Opus 2, e o primeiro movimento do *Quarteto de cordas nº 1,* Opus 18, para não mencionar o primeiro movimento da *Quinta sinfonia*, mas existem muitos outros exemplos. O mesmo ocorre em muitos de

seus movimentos lentos e *finales*, enquanto nos *scherzi* de seus quartetos e sinfonias as qualidades da dinâmica propulsora dos movimentos muitas vezes provêm das repetições insistentes de uma figura básica no conjunto ou de um simples compasso ternário que é designado para carregar o grosso do material musical.

Mas na *Sétima sinfonia* a projeção da ação rítmica no primeiro plano é ainda mais fundamental. É por essa razão que Berlioz comparou o primeiro movimento a uma *ronde des paysants* ("dança de camponeses") e que Wagner chamou a obra inteira de "a apoteose da dança". O compasso binário, em formas simples e composta, que inclui subdivisões de tercinas dos dois tempos principais do compasso, domina a obra inteira. O primeiro movimento apresenta uma figura de três notas pontuadas em quase todos os compassos. No segundo, uma figura composta de uma semínima mais duas notas oitavadas preenche o movimento do começo ao fim, entrelaçada com outro material numa rica tapeçaria de contra-afirmações. O *scherzo* é levado adiante incessantemente por sua própria figura inicial e pelo ritmo básico do *scherzo*, de três semínimas constantes, que se segue. E o *finale* é uma expansão frenética das possibilidades latentes na figura de quatro notas marteladas, com a qual ele começa. Em cada movimento as passagens *ostinato* repetem uma única figura insistentemente, em especial na coda do primeiro movimento, no qual as repetições do baixo sugeriram a Carl Maria von Weber que Beethoven estivesse "pronto para o manicômio". O amplo espectro da dinâmica inclui mais instâncias de *fortissimo* e de *pianissimo* do que qualquer outra de suas obras sinfônicas.

Como sabemos pela Sonata *Kreutzer* e muito mais tarde pelo *Quarteto,* Opus 132, Beethoven gostava de mesclar o modo menor e o maior quando sua tônica era Lá, e também gostava de ter um movimento em Fá maior. Já que o primeiro movimento é em Lá maior e o segundo em Lá menor, o *scherzo* oferece contrastes ao mudar para Fá maior; então o seu trio em Ré maior (com seu caráter e suas próprias figuras rítmicas) se opõe ao Fá maior, quase da mesma maneira que o Fá maior e o Ré maior trabalharam juntos na abertura do *scherzo* da *Sexta*. A utilização do Fá maior para o *scherzo* também se relaciona bem com o desenho

harmônico do grandioso *poco sostenuto* que introduz o primeiro movimento, uma das introduções mais longas e mais elaboradas que Beethoven jamais escreveu.[58]

O movimento lento, que pode ser comparado com os mais bonitos na concepção temática e formal do período intermediário, é um conjunto de variações sobrepostas numa típica forma de movimento lento. O padrão formal é A^1, B^1, A^2, B^2, coda, com tonalidades estritamente alternadas em Lá menor e em Lá maior. A figura rítmica básica da introdução assedia o movimento inteiro, uma presença incessante contra a qual o tema em Lá menor emerge como uma contramelodia. Para a desolação das seções A, as seções B trazem repouso e consolação com um movimento mais fluente de semínimas nos sopros e nas cordas graves, enquanto as tercinas roçam contra elas. Enquanto isso, bem abaixo, no registro grave, a primeira unidade da figura rítmica básica do A^1 se repete continuamente. Acima de tudo isso, a seção A^1 inteira produz um amplo esquema de incrementação, que vai dos registros graves aos agudos e de duas para quatro oitavas.

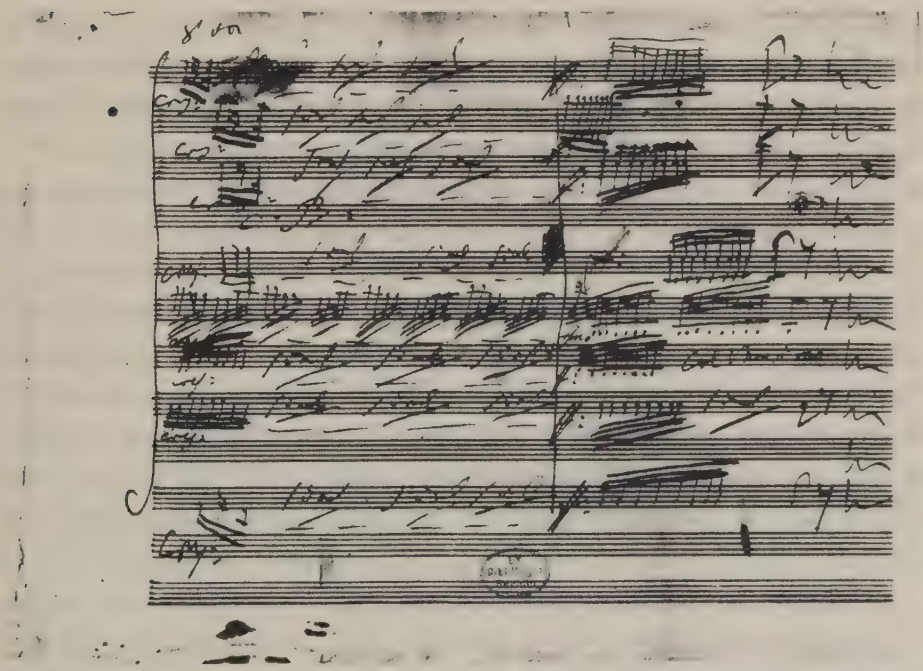
O plano inteiro antecipa a incrementação que vai dos registros graves aos agudos, do *piano* ao *fortissimo*, que mais tarde Beethoven usou na introdução do primeiro movimento da *Nona sinfonia*. Na *Sétima*, o estilo sensível lento e deliberado da primeira parte desse movimento começa num sereno terreno mais baixo, então ascende gradualmente e ganha força, até que preenche o espaço musical. A dramatização clara da forma espacial é essencial para o efeito psicológico do movimento, como os ouvintes compreenderam intuitivamente desde suas primeiras apresentações, e é parcialmente responsável pela fama desse movimento, que supera a de qualquer outro na sinfonia.

O *scherzo* utiliza a forma em cinco partes que encontramos na *Quarta sinfonia* e em algumas outras obras do período intermediário. O *scherzo* é inteiramente apresentado três vezes, e o trio, duas, com espaço para leves modificações do *scherzo* na sua segunda aparição; então a coda define a forma. E o *finale*, o *allegro con brio* em 2/4 mais propulsor que Beethoven escrevera até então, é em uma forma sonata estatelada, dessa vez com a exposição repetida (uma característica não associada a

todos os *finales*) e uma enorme coda que é a seção mais longa do movimento. Com sua irrestrita energia rítmica e seu poder de sonoridade elevando-se num *fortissimo*, a coda leva essa sinfonia colossal ao seu fim.

A Oitava sinfonia

A *Oitava sinfonia* nos surpreende por suas proporções diminutas, seu humor e sua alegria, e também por um retorno ostensivo ao mundo das últimas obras de Haydn. A *Oitava* é, na realidade, a mais curta de todas as sinfonias de Beethoven, e sua instrumentação é sobre a mesma escala reduzida da *Primeira*, da *Segunda* e da *Quarta sinfonia*, sem trompetes ou tímpanos no segundo movimento. Quando o público se surpreendeu



Partitura original manuscrita da Oitava sinfonia, *mostrando a última página do movimento lento. A palavra "*siml*", que aparece perto do último compasso de muitas partes instrumentais, instrui o copista a repetir a primeira figura no compasso (Staatsbibliothek, Berlim).*

com a *Oitava* depois da espetacular energia da *Sétima*, Beethoven disse, segundo Czerny: "É porque essa é muito melhor". Autêntica ou não, essa observação captura o sentido de que as nuances suaves e os equilíbrios sutis da sinfonia podem ter sido mais difíceis de conseguir do que a efusão direta da ação da *Sétima*. Além do mais, precisamente porque emula a menos proporção sinfônica dos predecessores de Beethoven, mas de uma perspectiva moderna, essa obra se distancia estilisticamente da tradição e se torna um comentário engenhoso sobre o desenvolvimento histórico do gênero.[59]

Como na *Sétima*, a jóia do conjunto é o movimento lento, que durante muitos anos se pensou ser baseado num cânone humorístico de Beethoven, WoO 162, que se refere a Johann Nepomuk Mälzel, inventor do metrônomo – até que se provou que era uma falsificação de um cânone de Schindler. O movimento combina dois modos de movimento rítmico: os grupos firmes e pulsantes de semicolcheias em grupos de oito, que estabelecem o compasso, e a figura *anapesto* nos primeiros violinos que forma o tema básico, para o qual os violoncelos e os contrabaixos oferecem uma resposta imediata que move a harmonia para a relativa menor, e impulsiona gentilmente todo o movimento para a frente [*W 24].

Não devem ser esquecidas, nesse delicado trabalho de manufatura, as figuras *pizzicato* nos segundos violinos e nas violas. Como numa comparável textura de quarteto de cordas, elas reforçam suave e percussivamente o ritmo do tema do primeiro violino. Em seu traçado, esse movimento antecipa movimentos posteriores nos quais Beethoven cultiva o toque mais suave: seu grande sucessor é o *andante scherzoso* do *Quarteto de cordas,* Opus 130. Em ambos ele encontrou formas de trabalhar os ecos das figuras curtas de duas notas entre as vozes e os registros.[60]

A outra *pièce de résistance* é o *finale*. Aqui encontramos um retorno à ação rítmica rápida da *Sétima sinfonia*, mas com sugestões generosas tiradas do *finale* do *Trio Fantasma nº 1,* Opus 70. O tema de abertura desse *allegro vivace* é em *pianissimo*. Seus rápidos pares de tercinas conduzem imediatamente a uma figura dactílica de três notas no tempo forte do compasso que é uma variante refraseada da figura principal do movimento lento (onde sempre esteve no tempo fraco) [*W 25]. O reforço

desse tema pelas violas e pelos sopros em sua primeira aparição sinaliza que a figura deve ter vida própria. E então testemunhamos uma série de eventos surpreendentes, nos quais a figura dactílica de três notas, sempre na mesma forma melódica, parece se estabelecer na dominante, Dó maior, mas então, depois de três tentativas, irrompe subitamente no *fortissimo* Dó sustenido, que é deixado sem resolução até muito mais tarde no movimento.

Paradoxos se amontoam sobre paradoxos. A forma é mais ou menos a da sonata, mas com duas codas.[61] A primeira age como uma segunda seção de desenvolvimento, transformando a estrutura harmônica do primeiro tema e modulando através de várias tonalidades. A segunda coda confirma a tônica, Fá maior, mas também fornece a esperada resolução daquele intrusivo Dó sustenido ouvido no começo do movimento. Agora o Dó sustenido se torna a base de um tempestuoso interlúdio em Fá sustenido menor, depois retorna com facilidade em seu canal original em Fá maior e continua vigorosamente o seu curso.

Existem infindáveis toques de sutilezas até o fim. Numa determinada passagem, os sopros levam o intervalo de terça descendente através de registros contínuos, em compassos sucessivos, via pares de flautas, oboés, clarinetes, trompas e fagotes – e depois voltam para cima através dos mesmos instrumentos. De fato, Beethoven pensou nesse toque de comédia somente no estágio final da versão autógrafa da sinfonia – nós o vemos originalmente escrevendo repetidos acordes para todos os sopros através de todos esses compassos; depois, afetado por uma idéia nova, eliminando os acordes extras de todos os sopros para deixar somente os movimentos de subida e de descida, como ficaram na versão final.[62] Um elemento no fim do movimento que dificilmente é notado, quando chega a sê-lo, é típico dos pequenos caminhos nos quais essa sinfonia, em sua simplicidade que esconde a arte, prenuncia um detalhe do estilo posterior. Os compassos finais martelam o retorno da harmonia da tônica na orquestra inteira, um acorde por compasso, mas o baixo, que ainda não terminou suas funções cadenciais, alterna primeiro a tônica e a dominante sob a harmonia da tônica acima, até que ele também reitera a tônica, mas somente nos dois últimos compassos.

Capítulo 11

Os concertos da maturidade

Beethoven escreveu seus primeiros concertos, todos para piano, essencialmente para sua própria interpretação. No terceiro, que ele apresentou como solista no dia 5 de abril de 1803, junto com suas duas primeiras sinfonias e o oratório *Cristo no monte das Oliveiras*, o vocabulário e a sintaxe da herança mozartiana já se rendiam a uma concepção mais independente, a formas mais dramáticas e variadas de estabelecer a relação entre o solo e a orquestra. A posição do *Terceiro concerto para piano*, depois dos dois primeiros, é grosseiramente análoga à da *Segunda* depois *Primeira sinfonia*, mas no gênero do concerto o espírito de Mozart era inevitavelmente mais forte e mais vívido do que na sinfonia. Certamente o *Terceiro*, como observou Brahms, é assombrado pela imagem do *Concerto em Dó menor,* de Mozart. Através de seu irmão Carl, Beethoven ofereceu o *Terceiro* ao editor André em novembro de 1803.[1] No momento que ele foi efetivamente editado, com uma dedicatória para o príncipe Luís Ferdinando da Prússia (um excelente pianista e, outrora, compositor), já era o verão do ano seguinte. Naquele momento, Beethoven estava ocupado com a *Eroica*, com o trabalho inicial sobre *Leonore* e também com os rascunhos preliminares da *Sonata Waldstein*.

A nova sinfonia concertante: o Concerto triplo

Beethoven voltou ao concerto mais tarde, em 1804, e em 1805, enquanto estava no meio da *Leonore* e da *Appassionata*.[2] O resultado foi uma obra curiosamente passiva, o *Concerto triplo para piano, violino e violoncelo*

em Dó maior, Opus 56. Apelidado por Plantinga de "um interlúdio à maneira francesa", é uma composição confortável e sinuosa que pretende agradar, mas não provocar o público; uma obra com qualidades superficiais e nenhuma profundidade. Podemos relacionar rapidamente o *Concerto triplo* com a *symphonie concertante* que estava se difundindo na França e nos centros sob sua influência, como Bonn e Mannheim, no final do século XVIII, e que permaneceu viva até cerca de 1810.[3] Beethoven havia deixado inacabada o *Romance em Mi menor para flauta, fagote, piano e orquestra*, que havia rascunhado entre 1786 e 1787, e em 1802 tentou trabalhar numa "concertante" em Ré maior para três pianos solos, a mesma combinação do *Concerto triplo*, antecipando um concerto projetado na primavera daquele ano. Mas o concerto nunca foi acabado, e a "concertante" permaneceu um torso fragmentado, embora mais que casualmente prenuncie aspectos do *Concerto triplo*, incluindo um *finale alla polacca*.[4]

É correto associar essas obras ao interesse de Beethoven pelas tradições francesas da época. Ele constatou que, na França pós-revolucionária, a música poderia contribuir para o orgulho nacional muito mais significativamente do que fazia na Alemanha, onde os sentimentos nacionalistas estavam despertando, mas o senso de identidade coletiva era silenciado porque o país ainda era uma miscelânea vaga de Estados menores. Ele admirava o que conhecia das obras de Cherubini e Méhul, e sua forte guinada na direção da ópera francesa se refletiu na sua escolha do tema para *Leonore*. Seus encontros com intérpretes franceses, especialmente os de instrumentos de cordas, também produziram resultados. O sonho de uma carreira na França permaneceu em suspenso depois de sua furiosa reação à coroação de Napoleão como imperador, em 1804. Em agosto e, novamente, em outubro de 1803, Ries disse a Simrock que dentro de um ano e meio Beethoven "irá para Paris, o que me deixa muito triste".[5] Alguns anos depois, ele quase aceitou um convite de Jerôme Bonaparte, e mais tarde se divertiu com a idéia de se mudar para Paris, o que jamais aconteceu.

O *Concerto triplo* pode ter sido escrito para o violinista Georg August Seidler e para o violoncelista Anton Kraft, o "velho Kraft", pai do violoncelista Nikolaus Kraft. Segundo Schindler, o concerto foi concebido

originalmente para o arquiduque Rodolfo, mas isso parece pouco provável, muito embora Beethoven possa ter conhecido o talentoso arquiduque de 16 anos na casa de Lobkowitz mais ou menos nessa época.[6] O pianista pretendido era, muito provavelmente, o próprio Beethoven.

Mesmo numa sinfonia concertante, a utilização do trio de pianos como solistas coletivos era uma novidade. Tendo escrito três excelentes trios para piano e um trio para clarineta mais rotineiro, Beethoven pôde transferir o conjunto total para concerto com uma considerável facilidade, muito embora o material musical que estabelecera variasse entre o agradável e o banal. Em relação meramente à qualidade, o *Concerto triplo* tem sido considerado marginal. Seu esquema de tonalidades reflete o do *Concerto para piano*, mas nem chega perto dele em originalidade. O *Triplo*, em Dó maior, tem um primeiro movimento longo e discursivo, um largo cantante em Lá bemol maior e um enorme mas tedioso *finale* rondó *alla polacca*. A obra possui uma "certa indistinção expressiva e uma espécie de esponjosidade de construção",[7] num grau não encontrado nem mesmo no *Segundo concerto para piano*, que o próprio Beethoven admitiu não ser dos melhores. Ao manter o material temático simples e seqüencial, e limitar qualquer forma de elaboração, ele provavelmente buscava o apelo popular. A obra representa o lado mais fácil e discursivo de Beethoven entre 1804 e 1805, e não possui a intensidade da *Sonata Waldstein* ou da *Appassionata*. Em seu espírito e índole *Biedermeier*, o *Triplo* lembra o complacente *andante favori* calmo que Beethoven havia cortado da *Waldstein* exatamente para sustentar uma tensa consistência ao longo de toda a obra.

No entanto, alguns elementos originais assomam à superfície. Longe de deixar o piano dominar, como num trio, Beethoven escolhe o violoncelo como o principal instrumento solo. É o violoncelo que inicia a primeira exposição solo na composição, que apresenta o primeiro tema novo explorado pelo complexo solo e, no seu agudo registro cantante, é a primeira voz solo a ser ouvida no segundo e no terceiro movimentos.

Depois dos primeiros concertos de Haydn para violoncelo e de alguns veículos virtuosísticos de Luigi Boccherini, Joseph Reicha, Anton Kraft e outros, o campo permanecia sem cultivo. Mozart não escreveu

concertos para violoncelo, e nem o fez o Haydn da maturidade.[8] Como o próprio Beethoven não estava disposto a escrever um, apesar de ter virtualmente criado a verdadeira sonata para violoncelo, o *Triplo* é o mais próximo que se pode chegar de um concerto para violoncelo de Beethoven. O maior alcance concedido ao violoncelo, sua proeminência contra e com o violino, e sua independência forte e ativa em todos os registros – tudo isso prenuncia a liberdade para lidar com o instrumento que Beethoven atingiria três ou quatro anos mais tarde em seus trios do Opus 70, na *Sonata para violoncelo,* Opus 69 e no *Trio Arquiduque*. A parte do violino no concerto é um tanto subscrita quando comparada com a parte do violoncelo, que desempenha com sucesso seu papel de liderança, tanto como um baixo lírico quanto como uma voz melódica de alcance superior.

Mas, apesar de umas poucas boas passagens, como o segmento em Lá bemol maior no primeiro movimento – que para Tovey é "um remendo rebuscado" e para Leon Plantinga uma frase "bela e memorável" –; falta vigor ao concerto. Esses momentos são raros demais para dar à obra um lugar de destaque, e, embora esteja longe de ser uma ostensiva concessão à popularidade, como Beethoven admitiu alguns anos mais tarde, permanece em defasagem em relação a seus outros concertos na qualidade de pensamento.

O Quarto concerto para piano

Nada disso pode ser dito sobre o *Quarto concerto para piano*, em todos os aspectos uma obra-prima composta entre 1805 e 1806. O primeiro rascunho do conceito para a abertura do primeiro movimento aparece no caderno de rascunhos da *Eroica*, que inclui anotações de 1804. O trabalho principal do concerto foi protelado para depois da *Leonore*, no final de 1805 e em 1806. Em julho de 1806, Beethoven disse a Breitkopf & Härtel que seu irmão Carl iria para Leipzig com as partituras de uma versão reduzida para piano de *Leonore*, do oratório *Cristo* e de "um novo concerto para piano". Beethoven tocou a parte solo em sua famosa

Akademie de 22 de dezembro de 1808, juntamente com a *Quinta* e a *Sexta sinfonia*, partes da *Missa em Dó maior* e a *Fantasia coral*.[9] A essa altura, o concerto já tinha sido publicado há cerca de quatro meses, alcançando um sucesso imediato com o público.

Com essa obra, a história do concerto para piano entrou numa nova fase. Finalmente Beethoven tinha reunido todos os seus poderes artísticos para produzir o concerto, exibindo, então, maior coerência de pensamento, sentimento, beleza e sensibilidade. Sol maior é uma tonalidade associada freqüentemente à leveza e graça, como na *Sonata para piano nº 2,* Opus 14, na *Sonata para piano,* Opus 79, no *Quarteto nº 2,* Opus 18 e na *Sonata para violino nº 3,* Opus 31. Ele nunca a usara como tonalidade principal em suas obras, fosse uma sinfonia, um quarteto ou uma sonata para piano, e a única obra importante com essa tonalidade, do período intermediário para o final, é a idílica *Sonata para violino,* Opus 96, de 1812.

Embora o *Terceiro concerto* tenha seus momentos de aspereza e de surpresa, o *Quarto* se mantém num platô de beleza tranqüila do princípio ao fim. Se por trás dele existem traços de Mozart, é o Mozart de *A flauta mágica*, cujos dois quintetos vocais sustentam sentimentos similares de alegria e de admiração, e cujo final *allegro* triunfal e utópico parece ecoar no final desse concerto. Aqui, em sua última frase suave, o solo do piano ressoa em sua oitava mais aguda por cima do sereno acorde pizzicato das cordas, então as trompas se juntam num *pianissimo*, depois a flauta e o oboé, enquanto um crescendo prepara para a *forte* ressunção do motivo principal [*W 26].

A abertura é notável por começar somente com o piano. Mozart, no *Concerto para piano*, K.271, havia feito quase o mesmo, mas a primeira frase de Beethoven, além de estabelecer o papel principal do solista desde o início, é de uma ordem expressiva mais elevada.[10] Com essa frase serena e pensativa que, desde o acorde de abertura, conduz através de repetições pulsantes a uma pausa na dominante, o solo do piano lança um fascínio inesquecível sobre o movimento inteiro e, de certa forma, sobre toda a obra. Em retrospecto, podemos verificar que Beethoven havia começado outras composições anteriores com movimentos serenos. De fato, abrir uma obra cíclica com um tema ou motivo em *piano* era

muito comum em Beethoven – como testemunham o *Primeiro concerto para piano* e as sonatas para piano, Opus 27, n°s 1 e 2 e Opus 31 n°s 2, 53 e 57. Mas o *piano dolce* determina a qualidade desse gesto de abertura que, combinado com o sentimento quase improvisatório da frase, produz um efeito etéreo.

O restante do movimento segue o lance inicial. A orquestra replica o gesto do solista com uma nova versão da frase de abertura na surpreendente tonalidade de Si maior, desviando-se assim do Sol maior e dando à linha superior em Si do primeiro tema sua primeira harmonização como uma tônica. Depois da surpreendente abertura, a primeira exposição orquestral flui, enquanto o resto cresce com controlada energia a partir do contraste tonal do Sol maior e do Si maior, um contraste que se faz sentir em toda a obra. A arte superior de transformação de Beethoven é especialmente evidente no processo gradual pelo qual uma figura em quartas descendentes, que termina o solo de abertura, encontra seu caminho para novas formas rítmicas. Na primeira instância, as cordas orquestrais recuperam o Sol maior na passagem de abertura; a figura aparece mais tarde como uma figura *forte* na orquestra, o tema *fortissimo* um pouco depois, e em outro lugar no final do movimento, coroando o conjunto inteiro no retorno do solo do piano, enquanto o movimento reúne energia, se preparando para o final [*W 27].[11]

O primeiro a associar o movimento lento à lenda de Orfeu foi o teórico do século XIX Adolf Bernhard Marx, que viu Orfeu enfrentando as sombras do inferno e, mais tarde, dominando as bestas selvagens com sua lira, um retrato erroneamente atribuído a Liszt por Tovey. Não existem evidências de que essa interpretação programática, que tem sido levada a extremos por alguns escritores, se originou no próprio Beethoven.[12] O que importa, porém, é a forma de Beethoven estabelecer o movimento como um diálogo literal entre o piano e as cordas. Cada fase do movimento consiste numa afirmação das cordas, que é respondida pelo piano solo, inicialmente com as cordas ásperas e resolutas e o piano suave e submisso, usando o abafamento *una corda* do pedal através do movimento, como aconselha a partitura. O piano solo, que figurativamente oferece a outra face, reduz aos poucos as afirmações agressivas

das cordas e, gradualmente, domina as forças opositoras por uma sucessão de frases oníricas, de forma que mais tarde o piano domina o movimento, as cordas são reduzidas a simples toques *pizzicato* e o solista pode embarcar numa longa *cadenza* elaborada que posteriormente prepara a cadência estrutural final na tônica, Mi menor. Da declaração inicial da orquestra, permanece somente uma lembrança, agora em *pianissimo*, para fechar o movimento, com o piano, mais uma vez, tendo a última e pungente palavra.

A qualidade quase improvisatória da parte do piano a associa à tradição do *arioso* operístico e ao recitativo acompanhado do século XVIII – isto é, o recitativo operístico acompanhado não apenas por um cravo, mas pela orquestra, mais freqüentemente pelas cordas. Esse artifício tinha sido reservado, na ópera séria, a momentos de alta importância dramática – como no *Fígaro*, quando a condessa chega à triste conclusão de que perdeu o amor do marido para a empregada e se prepara para cantar *Dove sono i bei momenti di dolcezza e di piacer?* ("Onde estão os bons momentos de doçura e prazer?"); ou no *Don Giovanni*, quando Donna Ana obriga Don Otávio a jurar restaurar sua honra. Por outro lado, esse movimento não é, estritamente falando, um recitativo operístico transposto para uma composição instrumental. Quanto queria, Beethoven escrevia recitativos, como o fez na *Sonata para piano nº 2,* Opus 31, e em obras posteriores. O que temos aqui, pelo contrário, é mais uma *scena* dramática para piano solo e orquestra transplantada para o gênero concerto e apresentada num único movimento incisivo, com a orquestra reduzida unicamente às cordas. Nessa *scena*, a súplica é encontrada primeiramente pela recusa obstinada.

As primeiras óperas italianas de Mozart sempre incluíam pelo menos uma ária emoldurada somente pelas cordas. *Idomeneo* tinha duas: a ária de Electra, *Idol mio*, e a de Arbace, *Se cola ne' fati*. Em suas óperas maduras – as que Beethoven deve ter conhecido –, ele reduziu o número a uma só. *Fígaro* tem a pretensa e patética cavatina de Barbarina, quando ela lamenta a perda do broche. E em *Don Giovanni* encontramos *Ah, fuggi il traditor*, na qual uma Donna Elvira quase louca intercepta a inocente Zerlina e a incita a fugir de Don Giovanni antes que seja tarde demais. A ária quase

handeliana de Dona Elvira, freqüentemente chamada de "arcaica" pelos críticos, possui uma sucessão de figuras marcadas e rítmicas concentradas, com as quais as figuras das partes para as cordas de Beethoven, nesse movimento do concerto, estão remotamente relacionadas.[13] O caráter retórico do movimento, como nenhum outro em Beethoven, convida à associação com as tradições, e uma dessas pode muito bem ter sido a da ária expressiva com cordas das últimas composições italianas de Mozart. Isso não quer sugerir, entretanto, a existência de um "programa oculto" para o movimento ou para o concerto como um todo, mas é, ao contrário, alusão às associações que esse movimento evoca.

O interesse de Beethoven em misturar o método operístico com a esfera instrumental está manifesto em muitas de suas obras, não somente nas que usam o recitativo instrumental, principalmente no seu último período, mas também naquelas em que os tipos e as formas de árias aparecem. Ele também misturou o principio do concerto abertamente com outros gêneros, como na *Sonata Kreutzer*. Devemos lembrar que a suave abertura do *Quarto concerto para piano* traz a primeira frase com o piano solo, depois a frase de resposta, com uma contradição harmônica, *somente pelas cordas*. Assim, o início do concerto prenuncia a oposição de forças que é trabalhada tão dramática e retoricamente no movimento lento – como se o piano fosse, à sua maneira, um solo operístico, e a obra, um tipo especial de drama musical.

O *finale* reconcilia todas as oposições anteriores. Esse rondó em Sol maior, *vivace*, oferece ainda outro surpreendente começo – um começo em Dó maior, a partir do qual ele retorna rapidamente à tônica, Sol maior, mas não sem antes estabelecer sua própria oposição tonal serena, entre Dó e o Sol, que pode gerar uma ação posterior. Essa abertura levemente tocada "fora da tônica" cria uma ambigüidade estrutural que exige uma posterior resolução – o Sol ou o Dó irá predominar? –, mas o movimento segue seu curso por um tempo relativamente longo até que a inevitável resposta seja descoberta: o Sol, a verdadeira tônica, irá triunfar.

O Concerto para violino

Num momento crucial do segundo ato da *Leonore/Fidélio*, na masmorra profunda onde se encontra Florestan, o carcereiro Rocco e a heroína disfarçada, Leonore, cavam uma sepultura onde o prisioneiro esfomeado vai ser enterrado, quando, de repente, Florestan acorda. Leonore, quase muda de esperança, reconhece o marido. Florestan pede água. Rocco, comovido pela súplica, lhe oferece um pouco de vinho, enquanto o grande trio em Lá maior começa, com uma figura uníssona de três notas nas cordas (Mi-Ré-Si) que desce para a tônica, Lá, onde Florestan, agora desperto, abre o conjunto com uma bela frase melódica criada para suas palavras de agradecimento: *Euch werde Lohn in bessern Welten* ("Você será recompensado em mundos melhores"). Essa melodia, reservada ao primeiro momento de ternura física e emocional entre os esposos reunidos, é uma inesquecível expressão de serenidade e de amor. E é justamente essa qualidade que Beethoven traz para o seu *Concerto para violino*, muitas vezes destacado pela tranqüilidade ideal de seus primeiros dois movimentos, pelo vívido espírito de seu *finale* e pelo sentido de irrefutabilidade emocional e de união que liga a obra inteira. Embora o trio da *Leonore* não seja uma fonte temática direta para o concerto, o surpreendente acorde de abertura, que retorna em vários lugares ao longo da ópera – muitas vezes em conexão com o sonho de sobrevivência de Florestan –, também volta como impressão temática nesse concerto, assim como em outras obras [*W 28].[14]

Embora o concerto tivesse surgido do seu contato com Franz Clement, um violinista austríaco que ficara famoso por volta de 1790, Beethoven se preparava já há algum tempo para escrever um grande concerto para violino. Sua primeira tentativa foi o inacabado *Concerto para violino em Dó maior*, WoO 5, datado provavelmente dos primeiros anos em Viena. Depois vieram dois romances para violino e orquestra, Opus 40 e 50, escritos por volta de 1800 ou pouco mais tarde. O que os alemães chamavam de *romanze* era um movimento lento em *alla breve* (o segundo movimento da *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart é o exemplo mais notável), enquanto sua contraparte, o romance para violino e orquestra,

era um subgênero francês usado nos movimentos lentos por Viotti e seus seguidores. Os dois romances de Beethoven têm a suavidade e o refinamento dos modelos franceses.

É difícil encontrar outras evidências da gênese do *Concerto para violino em Ré maior*: muito provavelmente a obra foi esboçada num caderno de rascunhos dos anos 1806 e 1807 que se perdeu, e que provavelmente também continha o material do *Quarto concerto para piano*, da *Quarta sinfonia* e do *Coriolano*. Beethoven deve ter trabalhado nele nos últimos meses de 1806, já que Clement o tocou pela primeira vez num concerto beneficente no dia 23 de dezembro daquele ano, mas Czerny relata que, apesar de esforços frenéticos, Beethoven mal terminara a peça dois dias antes da apresentação. É provável que ele tenha feito a maior parte da composição básica em cinco ou seis semanas, entre novembro e dezembro de 1806.[15] O manuscrito original autógrafo, que mostra a data de 1806, contém várias reescrituras da parte solo, mas é impossível dizer se a revisão aconteceu na *première* de dezembro de 1806 ou quando a obra foi publicada, em agosto de 1808. Por causa dessas complicações, a obra tem sido submetida a extensos escrutínios e correções nos tempos modernos, em grande parte devido a problemas atribuídos à pressa e à má compreensão dos primeiros copistas, assim como à habitual urgência de Beethoven em revisar as provas tipográficas da editora.

Existe também uma famosa transcrição da composição, na qual um solo de piano substitui o violino. A versão para piano foi contratada por Clementi em abril de 1807, para ser publicada em Londres, mas apareceu em Viena em 1808, ao mesmo tempo que a versão para violino, e não apareceu em Londres até 1810. A dúvida é se Beethoven fez o arranjo, como deveria ter feito conforme seu contrato com Clementi. A qualidade da versão para teclado tem sido considerada "de satisfatória a incompetente", e mais incompetente que satisfatória.[16] A exceção é a *cadenza* do primeiro movimento, uma brilhante peça para piano solo, com os tímpanos que encontram espaço para uma marcha arrebatadora em Lá maior. O fato de essa marcha lembrar vividamente a marcha da *Leonore/Fidélio* reforça a noção de que a ópera, tanto em seu lirismo quanto em seus lampejos de música militar, influenciou fortemente esse concerto. Tão forte

é a *cadenza* que sua transcrição para violino – única versão do concerto conhecida do público – é um alerta para os ouvintes acostumados às *cadenzas* de Joachim, Kreisler e outros violinistas virtuoses, ou de compositores do século XX como Alfred Schnittke.[17]

É surpreendente que Beethoven tenha iniciado um concerto para violino desse tipo imediatamente depois do *Quarto concerto para piano*. Ambas as composições criam uma sensação de espaço em seu desenvolvimento musical, durante o qual as idéias têm tempo para se desenvolver e cumprir seu potencial. Isso resulta em parte do considerável tamanho dos primeiros movimentos dos concertos de Beethoven, nos quais é necessário espaço para as exposições da orquestra e do solo, para o relacionamento dos dois protagonistas no desenvolvimento e para as ulteriores interações na recapitulação e na coda. Mas essa amplidão é também conseqüência das próprias idéias temáticas. As cinco batidas dos tímpanos que abrem o primeiro movimento, assim como o primeiro tema simétrico que se segue com os sopros, estabelecem a questão: será que as batidas dos tímpanos constituem uma parte do tema principal, uma figura de prólogo, um motivo que irá aparecer de novo ou tudo isso junto? Essa questão se torna cada vez mais premente à medida que o movimento se desenvolve: basta ver a repetição do Ré sustenido dos tímpanos, agora nos violinos da orquestra, raspando contra o suave fluxo linear do tema em Ré maior e só muito mais tarde retomada e confirmada em formas que lhe darão um sentido.[18]

Os ouvintes nunca deixaram de sentir a serenidade do movimento lento, sobretudo no momento em que a cadeia de variações é alterada e reestruturada, soando para alguns como um novo tema depois da terceira variação, e para outros como uma variação belamente elaborada do primeiro tema.[19] O último movimento talvez seja o melhor dos *finales* rondós no compasso 6/8 de Beethoven, uma forma e um compasso consagrados nos *finales* de concertos, dos quais ele devia conhecer dúzias de exemplos. Isso incluía os *finales* rondós em 6/8 de todos os tipos de concerto que Mozart compôs, entre eles os concertos para trompa e muitos de seus concertos para piano. Vimos que o tema do rondó do *Concerto em Si bemol maior*, K.594, de Mozart, estava na cabeça de Beethoven

quando ele o copiou – transposto para o Mi bemol maior e escrito em 3/4 no lugar de 6/8 – no caderno de rascunhos da *Eroica*. Mozart manteve a tradição dos rondós em 6/8 ao longo de todo o estimulante terceiro movimento do *Concerto para clarinete* escrito em 1791, K.622. Beethoven havia escrito um punhado de *finales* rondós em 6/8 nas primeiras composições, sempre marcando-os como "rondó", assim como em alguns exemplos inéditos em compasso duplo, como na *Pathétique* e na *Waldstein*. Em obras posteriores, ele também escreveu tais *finales*, muitas vezes misturando o rondó com a forma sonata de várias e complexas maneiras e, desse modo, herdando e desenvolvendo a tradição da "sonata-rondó" – mas nunca mais as marcou como "rondó". Essa omissão sugere que ele ultrapassou os padrões tradicionais de pensamento que tornavam possível essa designação.

No rondó do *Concerto para violino*, a energia do tema de abertura em Ré maior contrasta graciosamente com a serena placidez do episódio em Sol menor, a meio caminho através do movimento, que lembra levemente o lamento de Osmin, em Sol menor, 6/8, em *O rapto do serralho*, de Mozart. Muitos toques do mais puro estilo beethoviano do período intermediário emergem à medida que o movimento prossegue, e, depois de uma *cadenza*, a coda encontra espaço para uma surpreendente mudança harmônica para o Lá bemol maior, da qual retorna ao Ré maior com a maior facilidade.

Até o *finale* do enigmático *Quarteto em Fá menor*, Opus 95, Beethoven ainda estava escrevendo um *finale* sonata-rondó em 6/8 desse tipo e de riqueza comparável. O compasso 6/8 e o caráter pungente do *finale* do Opus 95, assim como seu material temático, ajudam a explicar por que o movimento tem sido relacionado ao *Quinteto em Sol menor*, de Mozart, no qual o *finale* em 6/8 em Sol maior traz a serenidade depois da turbulência. Mas no *finale* de Beethoven, o corpo principal em 6/8 do movimento prolonga a escuridão do Fá menor, até que a coda luminosa em Fá maior em 2/2 a elimine completamente.

O Concerto Imperador

Em primeiro lugar, o título *Imperador* é espúrio, já que Beethoven não teve nada a ver com ele.[20] No entanto, ele tem razão de ser: a evocação da grandeza, do heróico, talvez da imagem de Napoleão através de suas conexões com a *Eroica* (na mesma tonalidade e com mais do que algumas semelhanças) se enquadra bem nessa obra, diferente do contido mundo emocional do *Quarto concerto para piano* e do *Concerto para violino*. Seja lá o que tenha acontecido na composição desse novo *Concerto para piano em Mi bemol*, em 1809, parece que Beethoven estava determinado a completar seu conjunto de concertos com uma obra em grande proporção, que compartilhasse elementos do modelo heróico. Continuando a usar o plano em três movimentos que é normal no concerto, ele concebe um primeiro movimento longo e altamente desenvolvido, um profundo e penetrante movimento lento e um poderoso *finale* em 6/8 que resolve todas as questões estéticas e estruturais propostas nos movimentos anteriores, profundamente contrastantes. Um paralelo em três movimentos é o *Trio Fantasma nº 1,* Opus 70, escrito um ano antes, no qual o movimento lento, como aqui, é o âmago da composição.

No *Imperador* de Beethoven, o concerto e a sinfonia praticamente se fundem. Enquanto no *Quarto concerto* os trompetes e os tímpanos entram em cena somente no *finale*, aqui a orquestra completa, com os metais e os tímpanos, preenche o espaço sonoro logo no início e permanece proeminente até o final. Os sopros e os metais, especialmente os duos de trompas, desempenham um papel central na definição do tecido orquestral e no fornecimento de contrastes para o piano solo. Cores suaves e profundas impregnam o movimento lento, um *adagio* sutil, quase um hino. As cordas emudecem, os metais e os tímpanos estão silenciosos, e a interação entre cordas e os sopros, e deles com os complexos padrões de figuração do piano solo, lembra o movimento lento do *Concerto para violino*. Então o *finale*, emergindo no final do *adagio* através de premonições do tema rondó básico, explode *fortissimo* para abrir o *allegro* em 6/8, enquanto o *finale* se desdobra num tema arpejado ascendente firmemente em Mi bemol maior, lembrando, por seu caráter,

suas síncopes e seus ritmos acentuados nos tempos fracos, o *scherzo* da *Quarta sinfonia*.

Os aspectos heróicos dessa obra evocam inevitavelmente imagens das tradições militares que têm sido associadas a concertos de um tempo bem anterior a Beethoven, e que certamente continuaram durante sua época. Porque esse concerto foi escrito em 1809, quando os franceses bombardearam e invadiram a cidade, a obra pareceu para alguns um reflexo da intensa crise militar daquele ano – e, num sentido mais amplo, de uma maior consciência da guerra que afligia a Europa há muitos anos e que continuou presente durante toda a vida madura de Beethoven. A associação é plausível, já que, como Plantinga salienta, o *Quinto concerto* "arrepia com retóricas musicais de expressão militar e com modos de expressão que podemos identificar facilmente como 'heróicos'".[21]

O mesmo ocorre nas ocasiões em que Beethoven parece ampliar os significados de seus gêneros e formas musicais, fazendo com que eles tratem de questões de profunda importância para a humanidade: o heroísmo trágico e a morte, como na marcha fúnebre na *Eroica* e no *Coriolano*; o amor e a contemplação da beleza, como em alguns de seus movimentos lentos em tom maior, entre eles o *adagio* do *Trio Arquiduque*; e o medo e o sobrenatural, como no movimento lento em tom menor do *Quarteto nº 1*, Opus 59, e do *Trio Fantasma*. Nunca houve dúvida de que ele era capaz de misturar sentimentos leves de intimidade com sentimentos fortes nos movimentos de suas obras "heróicas", como nos temas do segundo grupo do primeiro movimento da *Terceira* e da *Quinta sinfonia*, e no comovente segundo tema do *Coriolano*. Ele certamente faz isso nesse concerto, sobretudo no primeiro movimento. Os primeiros grandes parágrafos nos proporcionam um grupo de acordes orquestrais poderosos, respectivamente na tônica, na subdominante e na dominante com sétima (formando assim a progressão clássica que exige a resolução para a tônica), cada um interrompido por uma vasta e carregada *cadenza* para o piano solo, e o todo formando um prólogo para o primeiro tema da exposição. Essa primeira idéia abre uma seqüência de temas, inclusive um de expressividade obsedante, mas de breve duração, caracterizado por uma linha melódica descendente, *diminuendo*, bem no interior do movimento [*W 29].[22]

Esse tema descendente entra acima dos ritmos pontuados associados ao primeiro tema e continua nos primeiros violinos, enquanto os violoncelos e os contrabaixos propõem o motivo principal característico do primeiro tema – exatamente como na entrada do lírico segundo tema no primeiro movimento da *Quinta sinfonia*. Daqui para a frente, o movimento negocia uma vasta trajetória na qual o piano solo luta com imensidões, equiparando a força da orquestra com padrões de ornamentação virtuosística, sobretudo uma série de oitavas flutuantes em ambas as mãos na seção de desenvolvimento.

Em obras como a *Eroica* e o concerto *Imperador*, Theodor Adorno sentiu uma "exaltação": "uma expressão de orgulho de alguém que pode estar presente nesse tipo de evento, ser sua testemunha". Mas ele também viu o problema apresentado por obras dessa natureza no mundo moderno, de consciência dividida, incapaz de sustentar esse idealismo absoluto e irrestrito. Como ele mesmo expressa o dilema: "Até que ponto isso é o efeito da composição – uma alegria que atrai a atenção do ouvinte para a lógica dialética – e até que ponto a expressão cria uma ilusão de alegria, se apóia num fio de navalha".[23] A separação entre efeito e expressão, na qual a expressão se vincula a uma crença genuína na capacidade da música de carregar noções filosóficas, é essencial na visão dividida, tímida e modernista que Adorno atribuiu a Beethoven, à música e à arte como um todo. Para o seu pessimismo não há resposta final, exceto a fornecida pelos ouvintes e pelos músicos, que parecem surgir em cada nova geração e colocar obras como a *Eroica* e o concerto *Imperador* entre suas mais significativas experiências pessoais. Os ouvintes as aceitam, não como expressões antiquadas de um idealismo político que tem sido cruelmente banido da história, mas como evocações das possibilidades humanas que podem ser realizadas num mundo melhor. E, atentos aos aspectos interiores e exteriores de tais obras, esses ouvintes ainda acreditam na coragem e na beleza que elas transmitem.

Capítulo 12

Música para o palco

Beethoven, que sonhava dominar tudo, sonhava com a ópera. Para cumprir a previsão de que se tornaria um segundo Mozart, ele sabia que compor uma música instrumental excepcional não seria suficiente, e que, em algum momento, teria que se envolver com a ópera, na qual Mozart havia estabelecido um limite de competição inconcebivelmente alto. Para Beethoven, a ópera representava uma dificuldade. Ele não tinha sido criado como um profissional de ópera, como era Mozart desde os 12 anos de idade. Muito embora Bonn e Viena lhe tivessem oferecido um cardápio completo da ópera contemporânea, Beethoven nunca teve o talento natural para o teatro que encontramos em outros compositores nascidos para a ópera – muitos dos quais eram incapazes de dominar, como ele, a forma, as idéias e as proporções, mas que tinham esse dom em abundância. Além do mais, na época em que Beethoven começou a pensar em projetos para o palco, por volta de 1803, em Viena, sua surdez já se estabelecera e piorava, o que tornou difícil lidar com o pessoal da ópera – cantores, empresários, diretores de palco, público, escritório de reservas –, em suma, com o mundo atarefado da produção operística.

Em seus primeiros anos em Viena, ele desejava ter sucesso, primeira e principalmente, como pianista e compositor de música instrumental, não de ópera, e seus patronos mais importantes, embora aficionados da ópera, o viam como um músico para salões e salas de concerto, não para o palco. Ele estudou a colocação de texto em italiano com Salieri, sem dúvida com a ópera em mente, e persistiu em seus esforços durante muitos anos, mas nunca conseguiu completar nenhuma ópera além de *Leonore/Fidélio*, apesar de muitas idéias malogradas ao longo dos anos.

No que diz respeito a temas, a atração de Beethoven pelo heróico e pelo ideal o fez rejeitar a maioria das óperas contemporâneas por considerá-las fáceis e frívolas. Ignaz Seyfried relata sua admiração por Cherubini ("entre todos os compositores vivos de ópera, o que vale mais a pena ouvir"), mas achava que Weber (antes de *Freischütz*) "começou a estudar tarde demais [de modo que] sua arte jamais poderia se desenvolver de forma natural".[1] Seyfried afirmou mais tarde que Beethoven considerava *A flauta mágica* a melhor obra de Mozart, e se perguntava como ele podia ter aceitado um libreto "escandaloso" como o do *Don Giovanni*. Mas essa observação revela sua ambivalência, pois ele não hesitou em copiar extratos do *Don Giovanni* para descobrir seus segredos.[2] Mais tarde, os aspectos demoníacos do mundo em Ré menor de Mozart, como em *Don Giovanni* e outras obras instrumentais posteriores, encontraram um caminho na *Sonata para piano nº 2,* Opus 31, a *Tempestade*, e no movimento lento do *Trio Fantasma nº 1,* Opus 70. Quando Beethoven pensou numa ópera baseada em Macbeth, suas primeiras idéias recaíram facilmente na tonalidade Ré menor.[3] Sua relutância em lidar com temas não idealizados não era apenas fruto de um desprezo moralista, mas parte do seu desejo de integrar na ópera algo da séria premência dramática que ele havia dominado na música instrumental, enquanto, ao mesmo tempo, compreendia a necessidade de ajustar os procedimentos de construção da forma da música instrumental às necessidades formais da ópera.

Apesar de sua indiferença, Beethoven se mantinha informado sobre os progressos da ópera da sua época. A ópera italiana era a paixão de Viena naquele tempo, mas a ópera alemã ganhava terreno no rastro da admiração universal por *A flauta mágica*, que foi tão reverenciada que Goethe escreveu uma continuação para ela.[4] Beethoven vinha escrevendo árias para concertos há algum tempo, tinha feito anotações para arranjos de duas árias do *Die Schöne Schusterin*, de Umlauf, em 1796, e se mantinha a uma distância salutar da ópera ao escolher melodias operísticas atuais como temas de algumas variações para piano.

A grande virada aconteceu em 1802, quando Emanuel Schikaneder apresentou a *Lodoïska*, de Cherubini, no recém-inaugurado Theater an

O Theater an der Wien, local da primeira exibição do Fidélio *e de outras obras de Beethoven, inclusive a* Eroica *(Historisches Museum, Viena).*

der Wien. Com essa ópera de salvamento de um sério compositor profissional, a nova escola operística francesa entrou em cena. O sucesso da *Lodoïska* inspirou outras óperas a Cherubini naquele ano, entre elas *Faniska* e *Les deux journées*, também melodramas impressionantes e sérios. *Lodoïska*, ao contrário de *Leonore*, centraliza a ação na heroína aprisionada, que é resgatada por seu amante (Floreski) quando o castelo onde ela está encarcerada é atacado pelos tártaros. As óperas de salvamento estavam na moda há mais de vinte anos, certamente desde *O rapto do serralho* de Mozart, de 1782, e agora serviam como histórias de aventuras de heróis em reinos exóticos e como evocações fictícias das prisões e das guilhotinas da Revolução Francesa e do Terror. A evocação de uma cruel realidade política nas óperas convidava à ilusão da verdade, enquanto o final feliz abrandava o medo do público. A prisão política, o heroísmo e a restauração da liberdade pela força do iluminismo liberal constituem o tema central de *Leonore*.

O libreto da primeira tentativa de Beethoven com a ópera, *Vestas*

Feuer ("Fogo de Vesta"), veio do ambicioso Schikaneder, já em 1803. No final da primavera desse ano, como para se persuadir de seu interesse em projetos operísticos, Beethoven se mudou para um apartamento do Theater am der Wien que lhe foi oferecido gratuitamente por Schikaneder como parte do pagamento para escrever uma ópera. Ele permaneceu no apartamento ao longo do inverno de 1803 para 1804, embora, significativamente, sua preocupação real naquele momento não fosse a ópera, mas a *Eroica*.[5] Quanto a *Vestas Feuer*, um medíocre trabalho de encomenda ambientado na antiga Roma, Beethoven não foi além da primeira cena e acabou abandonando o projeto, embora mais tarde tenha sido capaz de encaixá-la no dueto de júbilo entre Leonore e Florestan, *O namenlose Freude* ("Oh, felicidade inominável").[6]

A ópera Leonore e suas aberturas

O libreto de *Leonore, ou L'amour conjugale* ("Lenora, ou, O amor conjugal") tinha sido escrito originalmente no final de 1790 por Jean Nicolas Bouilly, um homem letrado que tinha sido administrador de uma província perto de Tours durante o Terror. Acreditava-se que, durante o governo de Bouilly, um episódio parecido com a trama da ópera tinha realmente acontecido.[7] Segundo a história, uma mulher disfarçada de homem teria conseguido entrar no cárcere do marido e libertá-lo da prisão injusta. Assim, se a lenda fosse verdade, o próprio Bouilly teria sido o ministro que libertara o prisioneiro e, portanto, o libreto parecia comemorar não somente o verdadeiro heroísmo, mas também a própria benevolência do autor na atmosfera aterrorizante da França naqueles anos.

A primeira composição sobre o libreto de Bouilly, do compositor francês Pierre Gaveaux, estreou em Paris em 1798. Uma transcrição para o italiano foi feita depois por Ferdinando Paer, um talentoso compositor de ópera do norte da Itália. Paer havia trabalhado na Itália e em Viena, onde tinha sido diretor musical do Kärntnertortheater em 1797, antes de se mudar para Dresden e depois, finalmente, para Paris, onde viveu de 1806 até sua morte, em 1839. A *Leonore*, de Paer, composta e produzida

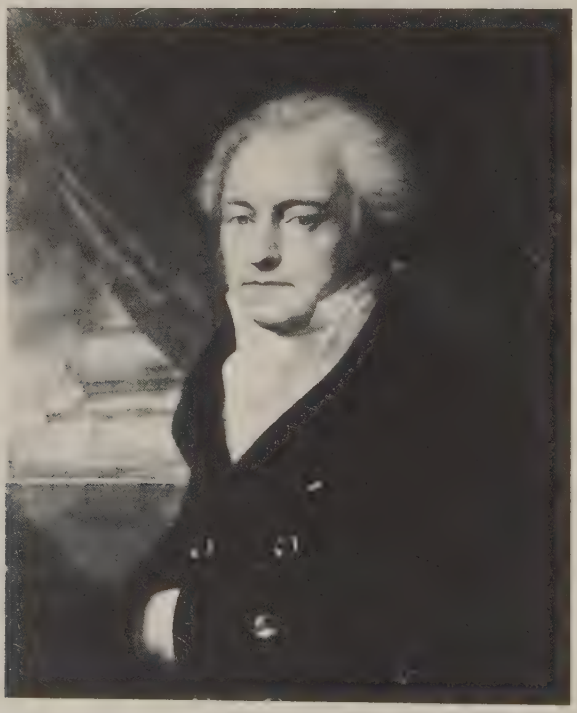
em Dresden em 1804, estimulou o interesse e a rivalidade de Beethoven, e, quando a ópera de Beethoven finalmente ficou pronta para a estréia, em 20 de novembro de 1805, foi chamada de *Fidelio oder die eheliche Liebe* ("Fidélio, ou O amor conjugal") – no seu primeiro libreto, simplesmente *Fidélio* –, porque Paer tinha usado o título *Leonore* em sua versão treze meses antes. Beethoven possuía uma cópia da partitura de Paer, e aproveitou, em vários lugares, algumas de suas breves idéias temáticas, mas o sobrepujou totalmente na capacidade de composição e na intensidade dramática.[8]

A *Leonore*, de Paer, é uma obra de um bom artífice, pelo que conhecemos de uma gravação moderna, mas é essencialmente uma colcha de retalhos das típicas convenções operísticas italianas desse período de transição entre o encanto leve de Paisiello e o brilhantismo de Rossini. A versão de Paer para o monólogo e a ária na cena da masmorra de Florestan, que abre o segundo ato, mostra como uma mente profissional, mas não original, lidou com uma cena dramaticamente crucial. Paer escreve uma típica "cena da loucura", cuja única originalidade é ter sido escrita para um protagonista masculino. Ele oferece frases declamatórias apaixonadas para o sofrimento de Florestan, juntamente com belos toques de escritura orquestral, inclusive uma citação provavelmente meio consciente da ária do "retrato" de Tamino em *A flauta mágica*, quando Florestan olha para o retrato de Leonore – mas nada mais que se compare à pungente concepção de Beethoven para a cena. Beethoven estabelece um centro tonal em Fá menor através de alternâncias dos sopros em *piano* e *forte*, e abre caminho, através das harmonias de sétima diminuta, para objetivos harmônicos remotos, enquanto Florestan, na escuridão e na inanição, luta para permanecer vivo, conjurando visões dos tempos passados com Leonore. Os tímpanos, afinados numa quinta diminuta (Mi bemol, Lá), descrevem o pulsar do coração do prisioneiro de maneira tão vívida como num conto de Poe.

O libreto de 1805 de *Leonore* foi traduzido para Beethoven por Joseph Sonnleithner, secretário do Court Theater e proeminente advogado e músico vienense, que Beethoven tinha conhecido por meio de seus empreendimentos musicais alguns anos antes.[9] Esse libreto é bem-feito,

como podemos ver ao comparar sua versão com as versões em francês e em italiano.[10] Ele satisfaz as exigências do melodrama, entremeando pequenas intrigas domésticas entre os personagens secundários (o carcereiro Rocco, sua filha Marzelline e seu pretendente Jacquino) com cenas de poder e de compaixão para com os personagens principais (a disfarçada heroína Leonore, o sofrido prisioneiro Florestan e o cruel governador da prisão Pizarro). Nas cenas domésticas, Beethoven criou um conjunto efetivo de números, com ocasionais toques mozartianos (algumas vezes até mesmo com virtuais citações de Mozart, sem dúvida inconscientes, mas inequívocas), mas as cenas de intensidade mais dramática são inteiramente suas.[11]

A *Leonore,* de Beethoven, fracassou em suas primeiras apresentações em novembro de 1805, supostamente porque Viena tinha acabado



Joseph Sonnleithner, secretário do Court Theater, cuja tradução de Leonore, *do seu original francês para o alemão, foi usada por Beethoven como libreto de sua única ópera (Historisches Museum, Viena).*

de ser invadida e ocupada pelos exércitos de Napoleão. De fato, a audiência da primeira apresentação estava repleta de oficiais do exército francês, mas pode ser também que a ópera estivesse bem além da compreensão de muitos ouvintes, acostumados a obras mais leves. Embora se acredite que as alterações feitas por Beethoven resultaram de uma reunião com seus amigos, é mais provável que essa reunião tenha acontecido, se é que realmente aconteceu, em 1807, depois que os planos para uma apresentação em Praga fracassaram.[12] Em todo caso, a versão revisada produzida em março e abril de 1806, com a abertura nº 3 da *Leonore* reescrita recentemente, no lugar daquela conhecida como nº 2, obteve muito mais sucesso. A história subseqüente da *Leonore* na vida de Beethoven foi marcada por tentativas malogradas de produzir a obra em Berlim e em Praga, embora tenha sido finalmente apresentada em Leipzig e em Dresden em 1815. De longe, o passo mais importante foi a concordância de Beethoven em revisar a obra para uma nova produção em Viena, no início de 1814. A versão final, veio a ser o *Fidélio* como nós a conhecemos. O libreto foi revisto por G. F. Treitschke, um homem experiente em teatro – e Beethoven reescreveu muitas partes da partitura, um trabalho que o ocupou de março a maio de 1814. Ele afirmou que isso lhe custou muito mais trabalho do que se estivesse compondo uma obra nova, mas ficou orgulhoso em oferecer encaixes sutis para as alterações de Treitschke, em reduzir as redundâncias e em fortalecer o conteúdo musical. Também teve que escrever várias partes novas, notavelmente o segmento final da cena de Florestan na masmorra. Tudo isso faz da conversão da *Leonore* de 1805-06 em *Fidélio* a única vez que Beethoven revisou uma obra do vasto período intermediário, durante a transição para seu estilo final.[13]

A essência de *Fidélio*, implícita no título, é o amor de Leonore por Florestan e sua coragem em arriscar a vida para salvá-lo. A obra tem ressoado através de quase dois séculos como a celebração do heroísmo feminino. A crítica feminista, que protesta contra o sofrimento e a morte das heroínas nas mãos de homens ou por causa de suas maquinações, acha em Fidélio uma exceção poderosa, já que a vítima sofredora é o homem, e o agente da salvação, a mulher. O subtítulo da obra é *Die eheliche Liebe*, que traduz literalmente o *L'amour conjugal* de Bouilly.

A divisão da ópera em dois atos acompanha os diferentes planos em que a ação acontece. O aspecto dominante da *mise-en-scène* é a prisão. Assim, a ópera refletia uma maior consciência sobre as condições das prisões e as misérias do encarceramento que se intensificaram com a Revolução Francesa e o Terror. A reforma das prisões havia sido uma preocupação social na Europa desde meados do século XVIII, em obras de escritores como Cesare Beccaria, que defendia melhores condições para os prisioneiros. Em *Leonore/Fidélio*, o governador da prisão, Pizarro, é o mal personificado; sua crueldade com Florestan parece ter surgido apenas de uma ânsia pessoal e política de vingança. Como Florestan diz em seu monólogo: "Eu disse a verdade, e as correntes são a minha recompensa".

A ação se desenrola nos três andares do prédio da prisão: 1) o nível térreo, o mundo cotidiano no interior da prisão, onde os prisioneiros, que aparecem perto do final do primeiro ato para uma caminhada, tateiam e cambaleiam, desacostumados que estão à luz do sol e ao ar livre; 2) o nível inferior, onde os prisioneiros comuns são mantidos em celas escuras; e 3) o nível mais baixo, a masmorra, reservada aos prisioneiros do Estado, como Rocco diz a Leonore. É lá que Florestan é mantido há dois anos, acorrentado a uma parede, gelando e morrendo de fome. "Ele deve ter cometido um erro grave", diz Leonore a Rocco, e esse lhe responde: "Ou então tem inimigos poderosos – o que dá no mesmo".[14]

O primeiro ato se passa inteiramente no nível térreo, e a tensão dramática cresce com a presença de Leonore, disfarçada como Fidélio, que não sabe se Florestan pode agüentar mais tempo ou mesmo se ainda está vivo. Outra mudança acontece por causa de uma trama doméstica, na qual Marzelline é perseguida por Jacquino, mas está apaixonada por Fidélio. A trama principal ganha uma tensão adicional com o anúncio de que Don Fernando, superior de Pizarro, chegará em breve para investigar os relatos de maus-tratos dos prisioneiros. Enquanto isso, a subtrama doméstica ganha peso suficiente para gerar alguns números secundários, como o nº 2, no qual Marzelline declara seu amor a Fidélio numa ária demasiado longa para a sua personagem; ou a ária "de ouro" de Rocco, um solo obrigatório que mostra Rocco como um blefe, um camponês

bonachão que faz seu trabalho e tem as preocupações de um homem comum. Mas também encontramos números que levantam o primeiro ato. Um é o quarteto canônico *Mir ist so wunderbar* ("Sinto uma estranha felicidade"), que congela a ação e capta Leonore e os três personagens secundários num momento de expressiva contemplação. Outro momento é o coro dos prisioneiros, um dos mais emocionantes corais de toda a ópera. Nele está presente o sofrimento coletivo dos sofridos prisioneiros, abandonados e maltratados, reduzidos a uma condição semi-humana, temerosos dos informantes e ansiando por um pouco de luz. Seu sofrimento nos impele a imaginar o nível inferior da prisão, para onde eles precisam retornar quando o coro termina suavemente. Depois da comoção provocada pelo coro, a ópera dá uma guinada mais forte, da qual não irá mais se desviar.

No segundo ato, Florestan se torna a figura central, quando a ação começa com seu grande monólogo e ária. Deitado no frio e na escuridão de seu confinamento solitário, ele canta *Gott, welch Dunkel hier!* ("Deus, como está escuro aqui!"). Beethoven estabelece a atmosfera da introdução em Fá menor, com ataques de trompa numa linha de baixo cromática descendente, e elaborando esquemas modulatórios que usam, como eixo, as harmonias de sétima diminuta, que se tornaram lugar-comum nas óperas românticas de Weber, de Marschner e de muitos outros. Depois da poderosa desolação do seu recitativo, Florestan se acomoda no calor de um Lá bemol maior para a sua ária: "*In des Lebens Frühlingstagen* ("Na primavera de minha vida"), na qual lembra a felicidade de dias passados (como Beethoven, que escrevia de sua cama de doente para Wegeler, em 1825). Ele se declara inocente de qualquer crime, exceto de ter falado a verdade sobre Pizarro, e, finalmente, olha para o retrato de Leonore à sua frente. Não sabemos ao certo como a cena foi feita em 1805, embora uma suposição convincente tenha sido conseguida para uma reconstrução parcial.[15] Mas na versão de 1806, a parte final continua em Fá menor, se fortalece e não muda o tom anterior de dor refletida.

No entanto, em 1814, Treitschke e Beethoven apareceram com outro plano. Agora Florestan devia terminar essa cena com uma coda *allegro* em Fá maior, na qual, perturbado, tem uma visão de que Leonore realmente

viria salvá-lo. "Perturbado" não é um termo exagerado: a partitura indica que essa cena deve ser cantada "com um êxtase sereno, no limiar da loucura". E Florestan agora devaneia numa série apaixonada de frases, nas quais ele "vê" Leonore e a abraça. Aqui, o efeito do movimento ascendente para o Si bemol agudo (sua nota mais aguda na ópera) mostra Beethoven usando novamente um registro extremo num clímax, como vimos mais de uma vez em suas recapitulações da forma sonata. Essa nova coda é imensamente difícil de cantar, e pareceu exagerada para alguns críticos; é sem dúvida um exemplo de como Beethoven conduzia uma voz a extremos, como ele fará mais tarde em algumas passagens da *Nona sinfonia*.

Leonore é ambiciosa e progressista para 1805-06, porque seu projeto obrigou Beethoven a se adaptar às necessidades do discurso operístico, como a distribuição de conjuntos de números variados entre as árias e os conjuntos, o papel do coro e a criação de *finales* amplos perto do término de cada ato, de modo a resumir a ação numa composição musical contínua. Formas seccionais derivadas do texto, afirmações em larga escala e contra-afirmações substituem as tradições formais da forma sonata, do rondó e das variações com que ele estava acostumado a lidar em obras instrumentais. Conseguir realizar um desenvolvimento em larga escala e uma conexão musical sem o conceito de "movimento" – agora sempre um "número" operístico – representou para ele um novo desafio. Que o espírito de Mozart paire como pano de fundo dessa obra não deveria nos surpreender. Mais surpreendente é a capacidade de Beethoven para aprofundar a expressão no lado sério e ético da trama, de modo a fazer com que a obra se tornasse – como de fato se tornou – um dos clássicos da literatura operística, insuperável na transmissão da verdade dramática e emocional. Sua importância não está intrinsecamente relacionada à crença de Beethoven de que a trama deveria transmitir a verdadeira história, não uma farsa operística. Tem, sim, a ver com sua capacidade para enquadrar as dinâmicas formais à obra, de modo a dar um peso máximo às questões morais subjacentes à ação: o sofrimento físico dos maltrapilhos prisioneiros e o sistema que promove esse sofrimento; o estoicismo heróico de Florestan diante da injustiça; o amor e a coragem de Leonore, esposa apaixonada, disposta a correr qualquer risco.

As quatro aberturas foram escritas na seguinte ordem: Leonore nº 2 (1805); Leonore nº 3 (1806), uma brilhante reescritura da nº 2; Leonore nº 1 (1808), para uma produção malograda em Praga; abertura Fidélio (1814).[16] As três aberturas Leonore, todas em Dó maior, prenunciam a trama do resgate. A questão crucial em todas elas é como a ária em Lá bemol de Florestan deveria ser introduzida. Nas aberturas 2 e 3, a obra abre com uma escala lenta descendente que começa em Sol, define a tonalidade Dó maior e depois escorrega até um estranho ponto de pausa na dominante do Si maior antes de fluir suavemente num Lá bemol para o tema da ária de Florestan nos clarinetes. Em ambas aberturas o tema da ária domina a lenta introdução. Então o *allegro* congrega um novo ímpeto com um primeiro tema no registro grave das cordas, com o qual contrasta a grande apresentação em Mi maior do "tema de Florestan" como tema secundário. Em ambas as aberturas, chamadas de dois trompetes sinalizam a chegada do ministro que irá salvar a situação, e um hino de salvação fecha o material principal, seguido em ambos os casos por uma coda extraordinária. Wagner disse de Leonore nº 3: "Não é uma abertura para o drama, é o próprio drama".

A nº 1 é uma reescritura mais fraca e menor da mesma idéia da abertura em Dó maior, menos poderosa que as aberturas de números 2 e 3. Mas a abertura *Fidélio*, de 1814, é uma obra completamente nova, apropriada ao novo conceito da obra. Em Mi maior, não tem qualquer prenúncio do tema de Florestan, mas sua tonalidade principal está associada ao solo turbulento de Leonore, em que ela revela o ódio a Pizarro e sua determinação de libertar o marido. Esses sentimentos emergem na grande cena *Abscheulicher, wo eilst du hin?* ("Detestável criatura, onde você está se precipitando?"), perto do final do primeiro ato, na qual Leonore demonstra o amor por Florestan, o ódio por seu algoz e sua vigorosa resolução em sua ária em Mi maior *O Hoffnung* ("Oh, esperança").

A abertura para Coriolano

O ano da abertura *Leonore* nº 3, 1806, viu também outras seis obras importantes, nenhuma das quais pode ser considerada "heróica", exceto talvez o *Quarteto nº 1,* Opus 59. São elas: a *Quarta sinfonia*; os *Três quartetos Razumovsky,* Opus 59; as *Trinta e duas variações em Dó menor para piano*, WoO 80; e o *Concerto para violino*. Em todas essas obras, podemos falar de maneiras diferentes do "dramático" (uma palavra sem a qual a maioria da crítica tradicional sobre Beethoven não existiria), mas, em seu verdadeiro significado, limitado a descrever a música escrita para o drama de palco, o passo seguinte depois de *Leonore* foi a abertura para *Coriolano*.

Composta no início de 1807 para *Coriolano*, uma peça de Heinrich Joseph von Collin, a abertura foi apresentada pela primeira vez num concerto de assinatura em março, um evento que pode ter estimulado uma nova apresentação da própria peça em 24 de abril. A peça, que data de 1802, tinha sido apresentada freqüentemente em Viena até 1805, com Joseph Lange, cunhado de Mozart, no papel principal. Beethoven conhecia Collin e esperava tê-lo como colaborador numa nova ópera; falaram sobre *Bradamante* ou *Macbeth*, mas nada foi feito. De qualquer maneira, a abertura sobrepujou a peça: como Ries disse sobre a *Eroica*, a abertura abalou céus e terras. E provocou uma crítica ponderada, feita em 1812 por E. T. A. Hoffmann, cujas considerações sobre a *Quinta sinfonia* haviam aparecido dois anos antes e para quem essa segunda tentativa em Dó menor da tragédia beethoviana trazia lembranças de Cherubini, mas também o reconhecimento de uma "obra-prima".[17]

A abertura *Coriolano*, uma obra de força gigantesca, é um exemplo de abertura dramática como peça de concerto em um movimento – ou seja, um movimento *allegro* sem uma introdução lenta –, um "poema sinfônico" antes da existência do termo. O aumento de público nos concertos sinfônicos abriu oportunidades para Beethoven compor obras mais curtas, que pudessem contrastar com sinfonias de movimentos múltiplos. Embora as aberturas das óperas pudessem suprir essa necessidade, o gênero estava se ampliando. Assim, a "abertura-concerto" estava sendo

criada. Não seria demais afirmar que *Coriolano* inicia essa tradição, que seria retomada na geração seguinte por Mendelssohn e outros e depois desenvolvida nas sinfonias programáticas de Berlioz e, muito mais tarde, nos poemas sinfônicos de Liszt e Strauss.

Durante anos existiram controvérsias sobre o verdadeiro pano de fundo literário da abertura. Sua estrutura narrativa concisa serve bem à tragédia pessoal de Coriolano. No entanto, embora a obra se adapte ao perfil da peça de Collin, alguns têm argumentado que ela é longa demais para esse veículo, e que Beethoven devia ter o *Coriolano* de Shakespeare em mente – uma opinião baseada na idéia de que uma peça musical dessa magnitude deveria ter um análogo literário digno do seu compositor. Essa associação com Shakespeare surge com E. T. A. Hoffmann, e mais tarde foi defendida por Wagner. Na verdade, é difícil rejeitar completamente essa teoria à luz da confessa admiração de Beethoven por Shakespeare, sua consideração sobre um possível *Macbeth* e a evidência clara de que, como qualquer outro artista culto ou intelectual alemão da época, ele conhecia a peça. Mas, quanto à analogia literária para a abertura, um ensaio escrito por Paul Mies, em 1938, resgatou a conexão entre a abertura e o material da peça de Collin.[18] Na história original, um patrício romano de lendária força e coragem, Caius Marcius, recebe o nome laudatório de "Coriolano" depois de derrotar os volscos, inimigos de Roma, em Corioli. Ele então busca uma nomeação consular, mas rejeita a idéia de bajular as massas romanas. O povo se volta contra ele, ele denuncia o povo, é exilado e, em seu ódio, se une aos volscos de Aufidius, que planejam atacar Roma. Enquanto o exército volsco ameaça Roma, Coriolano se recusa a poupar a cidade da devastação, até que sua mãe, Volúmnia, e sua esposa, Virgília, vêm se juntar a ele em sua tenda. Numa crise desesperada, ele concorda em levantar o cerco a Roma e depois tenta se reconciliar com os enfurecidos volscos, mas morre – por assassinato ou por suicídio, dependendo da versão.

Como Mies mostra, Collin deixa os aspectos políticos da trama em segundo plano, concentrando-se menos nas condições exteriores da queda de Coriolano do que em sua reação a cada reviravolta dos fatos. A versão de Collin inclui o trágico encontro de Coriolano com a mãe e a

esposa, que lhe pedem para poupar Roma, seu povo e elas próprias. Esse encontro determina seu destino: o apelo da mulher que o gerou, e cuja voz está dentro dele de alguma forma, o destroça no momento em que ele se encontra dividido entre necessidades irreconciliáveis. Na peça de Shakespeare, seguindo Plutarco, Coriolano é assassinado pelos volscos; na peça de Collin, tendo perdido a honra e a coragem moral, ele se suicida.

Além das duas peças, outra fonte se insinua, ou seja, Plutarco. Sabemos que Beethoven lia Plutarco – provas disso são sua carta a Wegeler e o Testamento Heiligenstadt, nos quais afirma que "Plutarco me ensinou a resignação". Além disso, outras referências a Plutarco nas cartas de Beethoven, nos "Cadernos de Conversação" e nos relatos de seus contemporâneos têm sido descobertas.[19] O famoso livro de Plutarco, *Vidas paralelas*, o grande clássico biográfico escrito por volta do ano 100 d.C., com seus paralelos sobre a vida de gregos e romanos, era amplamente difundido no século XVIII e no início do XIX entre pessoas de todos os níveis sociais e de educação, e sua influência sobre a literatura e a filosofia moral foi substancial. No século XVIII, eram muitas suas edições, traduções e comentários, tanto na Alemanha quanto na Inglaterra, na França e até mesmo na longínqua Rússia.[20] A lista dos que admiravam e citavam Plutarco inclui críticos como Gotthold Lessing, Johann Gottfried von Herder e August Wilhelm Schlegel, e romancistas e dramaturgos como Friedrich Schiller e Goethe, para mencionar somente os maiores autores alemães e com os quais Beethoven sentia uma afinidade intelectual.

Entre os vinte e dois pares de vidas paralelas descritas por Plutarco na busca de compreender a tragédia da Grécia e a ascensão de Roma, encontram-se Alcebíades e Coriolano, ambos líderes militares lendários do século V a.C. Existem alguns paralelos entre essas duas figuras trágicas. Alcebíades foi um famoso general ateniense que caiu numa mortal disputa com os atenienses. Ele fugiu para Esparta, mas acabou perdendo também a confiança dos espartanos e encontrou finalmente a morte na Pérsia por ordem de Esparta. Plutarco retrata Coriolano como um herói militar cujo orgulho, raiva e arrogância pressagiam sua queda, primeiro através do exílio e depois como resultado de seu encontro crucial com a mãe, Volúmnia.

O momento crítico da história é a impossibilidade de conciliação entre a força e a coragem extraordinárias de Coriolano como homem e general, e sua vulnerabilidade como filho diante da eloqüente declaração da mãe de que, se ele persistisse em destruir Roma para satisfazer seu desejo de vingança, ela estaria entre os mortos. Plutarco descreve a cena da seguinte maneira: depois de uma fala apaixonada, Volúmnia se joga aos pés do filho; então Coriolano a levanta e diz: "Mãe, o que você fez?... Você teve sua vitória, você salvou Roma, mas destruiu seu filho... Ninguém mais além de você poderia ter me derrotado".

Essa contradição interior está amplamente descrita na abertura de Beethoven. A imagem musical do primeiro tema, em Dó menor, descreve (nenhuma palavra poderia fazê-lo) Coriolano como um guerreiro trágico com seu *fortissimo* Dó uníssimo afirmado três vezes e interrompido a cada vez abruptamente [*W 30]. O tema é então contraposto a seu contraste perfeito, o segundo tema, de Mi bemol maior, a antítese do primeiro em sua beleza e ternura. O segundo tema é perfeitamente equilibrado entre os dois primeiros compassos e o segundo par. Ele paira sobre a dominante do Mi bemol, sem nunca aterrizar decisivamente, mas se movendo para novas idéias temáticas. Esse dualismo temático – essa dialética entre a raiva do filho e a súplica da mãe, entre Coriolano e Volúmnia, permanece sem solução até o final, quando a falta de resolução faz com que o destino de Coriolano se cumpra. O sentimento desses dois temas principais é similar ao do primeiro movimento da *Quinta sinfonia*, com a qual toda a obra tem muito em comum. Mas os dois elementos refletem mais do que as figuras dramáticas de Coriolano de um lado e Volúmnia do outro; ambos os elementos se encontram no interior do próprio Coriolano. Assim, a abertura termina com os dois temas, mas na ordem inversa: a coda começa com o tema de Volúmnia, novamente em Dó maior, embora já tenha sido ouvido nessa tonalidade na recapitulação; e então, para finalizar, o tema de Coriolano, em Dó menor, como já tinha sido ouvido na abertura, como se Coriolano estivesse agora dando sua trágica resposta. Ele é mostrado primeiramente em sua força, depois em sua desintegração, à medida que a segunda parte do seu tema se torna lento, repete o primeiro compasso em formas ainda mais lentas e

finalmente morre, seguido por três serenos toques *pizzicato* na tônica nas cordas desacompanhadas em *pianissimo*.

Um exame da partitura original autógrafa no Arquivo Beethoven, em Bonn, revela que, no último estágio da composição da obra, Beethoven considerou outra forma de finalizar a composição, ou seja, com toques cadenciados na tônica dominante nos primeiros violinos, enquanto o tema de Coriolano era executado lentamente pela última vez. Mas ele excluiu essa versão da partitura original e optou pelos últimos compassos inteiramente serenos, quase inarticulados, com os quais Coriolano morre. Um caso semelhante de liquidação temática ocorre no final do movimento lento da *Eroica*, que, como uma marcha fúnebre em Dó menor para um herói sem nome, é o antecedente mais próximo de Coriolano em toda a obra de Beethoven. E o colapso do tema para mostrar a morte de um herói trágico tem significado equivalente ao da marcha fúnebre da *Eroica*.

A música incidental para o Egmont, de Goethe

A última obra dramática dos anos intermediários de Beethoven é a música incidental para o *Egmont,* de Goethe, composta no final de 1809 e início de 1810 para o Court Theater de Viena. A peça de Goethe, originalmente escrita em 1786, era então um drama clássico sobre a liberação política. No século XVI, o herói de Flandres, o conde Egmont, lidera o povo flamengo em sua revolta contra a tirania espanhola nos Países Baixos. Depois da captura e do encarceramento de Egmont, sua amante, Clärchen, tenta resgatá-lo; fracassando, ela se envenena. Em sua cela, Egmont tem uma visão transcendental da imagem da liberdade como uma mulher que se parece com sua amada Clärchen. Ela coloca uma coroa de louros ao redor da cabeça dele, enquanto uma música militar é ouvida; então Egmont é levado para a execução e sai para se sacrificar pelo seu país, sabendo que a liberdade irá prevalecer.

Os paralelos com a *Leonore* são óbvios: o herói aprisionado, a tentativa de resgate pela amada e o tema da liberação política, que a audiência

poderia facilmente associar com a ocupação da Áustria por Napoleão. Para o drama, Beethoven escreveu nove números, além da abertura: quatro entreatos para ligar os cinco atos, duas canções para Clärchen, um *larghetto* em Ré menor para a morte de Clärchen, um melodrama para a visão de Egmont em sua cela e uma exaltada "sinfonia da vitória" como fecho, que também termina a abertura. Na primeira das duas canções de Clärchen, *Die Trommel gerühret* ("O tambor está ressoando"), ela declara o desejo de ser soldado (como Leonore, ela estaria então vestida como homem); na outra, *Freudvoll und leidvoll* ("Feliz e chorosa"), ela canta seu amor e sua dor numa ária límpida que evoca a *Komm Hoffnung* de *Leonore*, mas sem o alcance da seção final do *allegro*. Nessa obra, a protagonista mostra coragem e devoção, mas seu amor morre como mártir. Mas um triunfo final é previsto para a causa pela qual ele luta – a liberdade de seu povo, que deve ficar para o futuro. Como Beethoven escreveu na primeira página de um bloco de rascunho: "O ponto principal é que os holandeses acabariam triunfando sobre os espanhóis".[21]

O fato de Beethoven ter considerado a princípio escrever a abertura em Dó menor no lugar do Fá menor, sua tonalidade final, indica não apenas que ela deriva do *Coriolano* e da *Quinta sinfonia*, mas também sua inclinação pelo Dó menor durante toda a vida. A opção final pelo Fá menor, com uma otimista música da "vitória" em Fá maior no encerramento, coloca a obra na tonalidade mais comumente associada ao trágico no vocabulário das associações contemporâneas de tonalidades. Aqui, como em *Coriolano*, parece provável que a dialética temática da abertura reflita imagens dramáticas específicas: na lenta introdução, a pesada opressão espanhola e o agudo sofrimento do povo; no *allegro*, o crescente tumulto e a revolta; na coda, a captura de Egmont e sua morte (o retorno *fortissimo* na figura opressiva da abertura seguida por um corte abrupto com uma pausa), e então a música da "vitória", que começa, significativamente, num *pianissimo* e depois se eleva em oito compassos para um clímax *fortissimo*.[22]

Apesar de Beethoven gostar de menosprezar o programático em suas obras instrumentais, as associações são inevitáveis em sua música para teatro – e, mesmo na *Sinfonia pastoral*, suas justificativas sobre a

"descrição do tom" não nos convencem de que ele não tenha tido imagens pictóricas em mente para as "cenas" do material. Em *Egmont*, como na *Pastoral*, seu anseio maior é persuadir as audiências a atentar para o conteúdo estrutural e expressivo da música em seus próprios termos, mas, na música para o palco, dificilmente ele poderia deixar de relacionar a música diretamente à ação dramática, aos personagens e à atmosfera. Em qualquer música, as duas dimensões, a programática e a estrutural, coexistem perpetuamente, mesmo que de maneira precária; e a relutância de Beethoven em admitir um forte interesse pelo programático, porque poderia ser julgado erroneamente pela história, esconde em parte suas crenças verdadeiras. Embora estivesse bastante consciente de que a época havia mudado decisivamente na direção da primazia da música instrumental, na direção da música "absoluta", e para longe da música "meramente" pictórica, nem mesmo a justificada confiança de Beethoven em seu domínio da forma e do conteúdo musical poderia reprimir completamente sua ambivalência.[23] Como um poeta do tom, ele aceitou e explorou o poder da música para evocar exteriorizações nomeáveis e identificáveis; como músico puro, ele se regozijou em compor música cujo poder estrutural e expressivo reforçasse sua pretensão e sua autonomia.

Capítulo 13

A música vocal

Oratório e missa

A música religiosa do período intermediário de Beethoven, para vozes solo, coro e orquestra, limita-se a duas obras: o oratório *Cristo no Monte das Oliveiras*, escrito em 1803 e revisado em 1811, e a *Missa em Dó*, escrita em 1807 a pedido do príncipe Nikolaus Esterházy e publicada em 1812. Embora diferentes, elas são um exemplo da maneira respeitosa e ponderada como Beethoven tratava os segmentos da expressão religiosa, para os quais ele se voltava somente em ocasiões especiais e por razões especiais.

Mais tarde, Beethoven alegou que havia composto o oratório em duas semanas, trabalhando em estreita colaboração com Franz Xaver Huber, editor do Wiener Zeitung e libretista bissexto.[1] Cobrir as setenta e cinco páginas do caderno Wielhorsky de rascunhos do *Cristo* num par de semanas implica um ritmo de trabalho rápido demais, mas perfeitamente possível nos seus períodos de grande concentração, quando costumava trabalhar num ritmo intenso.[2] De qualquer modo, a obra estava pronta para sua primeira apresentação em 5 de abril de 1803, embora Beethoven ainda estivesse trabalhando nas partes do trombone na manhã da estréia.[3] A pressa fica evidente na qualidade inconsistente da obra, que vai dos habituais recitativos e árias razoavelmente agradáveis de Jesus e do Serafim ao bombástico coral escrito para os guerreiros e os jovens. Revisando a obra para publicação nos oito anos seguintes, ele a descreveu defensiva e apologeticamente para Breitkopf & Härtel como "minha primeira composição nesse gênero [um oratório sagrado] e, além disso, uma obra inicial [...] escrita em quinze dias, durante todos os tipos de distúrbios e outros eventos desagradáveis e desafortunados da minha vida (meu irmão estava sofrendo de uma doença mortal)".[4] Significativamente,

Beethoven acrescenta que "o que é certo é que agora comporia um oratório absolutamente diferente do que fiz naquele momento".

Antes do *Cristo*, suas únicas tentativas de compor obras vocais com solistas e coro tinham sido as duas cantatas de 1790: uma por ocasião da morte de José II e outra, mais curta, em comemoração à ascensão de Leopoldo II. Ele dever ter visto a cantata a José como uma realização notável para a época, e certamente o fez quando aproveitou uma de suas árias na grande e fluente melodia em Fá maior que coroa o final da *Leonore/Fidélio*. Mas, se comparamos as árias e os coros do *Cristo*, mesmo em sua versão melhorada de 1811, com qualquer parte da *Leonore*, a diferença fica clara. Para o oratório, Beethoven usou sua competência profissional para elaborar uma obra rotineira, enquanto a ópera capturou sua imaginação e dele recebeu todo o seu talento. A primeira ária do *Cristo*, *Meine Seele ist ershüttert* ("Minha alma está abalada"), para o tenor que faz o papel de Jesus, tem uma passagem rápida em que as cordas refletem a agitação de Jesus, mas quase nada da tensão da ária de Pizarro, *Ha! Welch'ein Augenblick* ("Ah, que momento!"). O trio vocal de encerramento do oratório, do qual participam Jesus, o Serafim e Pedro, parece afetado e convencional quando comparado aos dois trios da ópera. Pela variedade de situações e personagens, e, acima de tudo, pelo insuperável propósito moral como um drama sobre o encarceramento e a liberdade, *Fidélio* é uma obra sobre a qual Beethoven poderia ter dito, como o fez mais tarde em relação à *Missa solemnis*: "do coração – que ela possa ir para o coração". A posteridade não conseguiu dizer nada comparável sobre o *Cristo*, apesar da aura de seriedade que se atribui a uma obra na qual o sofrimento de Jesus é o tema central. É verdade que existem paralelos de conteúdo dramático entre o *Cristo* e a *Leonore*, porque ambos colocam uma sofrida figura masculina no centro do tema e, "em ambos os casos, um longo e sombrio prelúdio na tonalidade menor descreve a difícil condição da figura solitária".[5] É também verdade que no oratório, o Serafim – uma figura feminina – tenta em vão oferecer ao Cristo uma alternativa para a taça de sofrimento; na ópera, tal como estava em 1805-06, Leonore, depois de defender o enfraquecido Florestan de Pizarro, tem a pistola roubada por Rocco, o que deixa o casal indefeso.

O dueto que se segue "é cantado pelos dois, que se reconciliarão com a morte se puderem morrer nos braços um do outro".[6] Mas, apesar dessas similaridades superficiais, existem sólidas razões musicais que explicam e justificam por que *Leonore/Fidélio* é uma obra-prima, ao passo que o *Cristo* não passa de uma tentativa, rapidamente esboçada, de competir com Haydn como compositor de oratórios. Se a cantata em homenagem à morte de José foi um grande passo à frente para o jovem Beethoven, em 1790, o *Cristo* foi apenas uma rotina musical para ele, em 1803. Em sua revisão de 1811, o oratório continua sendo, embora melhorado, o reconhecimento de um terreno do qual ele partira há muito tempo. É instrutivo como exemplo da reação de Beethoven quando trabalhava em música sobre texto com muito menos concentração que a habitual: uma forte dependência de fórmulas testadas da escritura de oratórios, recitativos e árias de caráter razoavelmente rotineiro e números corais baseados em modestas técnicas contrapontísticas (como no coro final) ou em simples repetições de fórmulas rítmicas obsessivas.

Um perfil inteiramente diferente emerge na *Missa em Dó maior*. O legado artístico de Haydn, agora em idade avançada, e a longa tradição da composição de missas na Áustria, deixaram suas marcas. A obra foi composta para atender a um pedido do príncipe Nikolaus Esterházy, homônimo e neto do antigo patrono de Haydn, para uma apresentação em Eisenstadt, em comemoração ao dia do batismo de sua mulher, a princesa Esterházy, nascida Marie von Liechtenstein. Beethoven recebeu a encomenda no verão de 1807, prometendo que a missa estaria pronta na data exigida, em setembro. Ele cumpriu o prazo, apesar da preocupação de entrar em competição com Haydn num gênero onde o velho mestre havia alcançado a perfeição, mas que era novo para ele.[7]

O abismo entre o orgulho de Beethoven e os ideais patronais dos nobres austro-húngaros, de mentalidade tradicional, é ilustrado por um incidente relatado por Schindler e Thayer.[8] Segundo a história, o príncipe, depois de ouvir a composição – e provavelmente notando a violenta diferença entre o que ouvia e o estilo de composição de missas que reverenciava em Haydn –, teria dito a Beethoven: "Mas, meu caro Beethoven, o que é isso que você fez novamente?" Depois disso, continua a história,

o mestre-de-capela da corte teria rido – este era ninguém menos que Johann Nepomuk Hummel, compositor e pianista que havia composto missas para a corte de Esterházy, inclusive uma na mesma tonalidade, Dó maior, exatamente no ano anterior. Furioso com a pergunta do príncipe e com a pomposa risada de Hummel, assim como com os alojamentos inferiores que lhe haviam sido dados em Eisenstadt, Beethoven retirou-se num acesso de ira.[9]

Ao aceitar o pedido do príncipe, Beethoven havia elogiado as missas de Haydn, chamando-as de "inimitáveis obras-primas".[10] E falava sério. Obviamente, estudara as missas de Haydn enquanto compunha a sua, certamente por razões que iam além do fato de Esterházy ter encomendado a missa, conforme podemos ver pelos rascunhos do Glória. Esses rascunhos incluem duas passagens copiadas do Glória da *Schöpfungsmesse* ("Missa da criação") de Haydn, uma das últimas quatro missas do compositor, facilmente disponíveis a Beethoven em edições publicadas.[11] Algumas similaridades temáticas também têm sido notadas entre a *Missa em Dó* e a *Missa in tempore belli* ("Missa em tempo de guerra") de Haydn, também uma obra em Dó maior. A singular suavidade de estilo em certas partes da *Missa em Dó*, como o próprio Beethoven observou, evoca um sentimento de piedade que ele jamais havia tentado.[12]

Para alcançar a qualidade desejada, ele estabelece o texto ordinário da missa com uma restrição notável, evitando as fórmulas quase operísticas utilizadas no *Cristo* em favor de um estilo altamente diatônico e mais fluente no Kyrie e de formas de expressão mais poderosas e variadas no Glória e no Credo, mas sempre permanecendo dentro do que era para ele uma estreita limitação de contrastes. O último movimento da missa, o longo *Agnus Dei*, tem três partes: um pulsante *poco andante* em Dó menor; um enérgico *allegro ma non troppo* em Dó maior para o texto *dona nobis pacem*, que alcança um imponente nível de expressividade, e um andante *con moto*, andamento do Kyrie, em Dó maior, onde não somente o andamento e o caráter, mas o material temático de abertura do primeiro Kyrie retorna para coroar o todo. Como o próprio Kyrie é em três partes, na forma ABA, com o esquema harmônico em Dó maior (Kyrie I), Mi maior (Christe) e Dó maior (Kyrie II), o retorno no

fechamento do *Agnus Dei* confirma que o sereno tom de sua declaração inicial, em Dó maior, permanece sendo a qualidade estética dominante da obra, com a qual todo o resto contrasta.

Numa crítica da missa de 1813, E. T. A. Hoffmann encontrou no *Agnus Dei* em Dó menor "um sentimento de melancolia interior que, no entanto, não rasga o coração em pedaços, mas, pelo contrário, o conforta e, como uma dor que nos chega de outro mundo, se dissolve numa alegria sobrenatural".[13] Impregnado pelo sentimento místico característico dos primeiros românticos, Hoffmann desejava ver restaurado na música sacra alemã o seu modo expressivo e respeitoso, em oposição à expansão do estilo operístico que encontrava nas obras das gerações precedentes. Hoffmann escreve que, conhecendo a música de Beethoven até aquele momento, esperava que a missa refletisse os sentimentos de assombro e de terror que ele havia encontrado, tão claramente proclamados, em obras como a *Quinta sinfonia*. Agora, para sua surpresa, toda a *Missa em Dó* respirava uma atmosfera de "sentimentos de contentamento infantil, que, fundamentando-se na sua pureza, deposita sua fé na bondade de Deus e reza para ele como a um pai que deseja o melhor para os filhos e escuta as suas súplicas".[14]

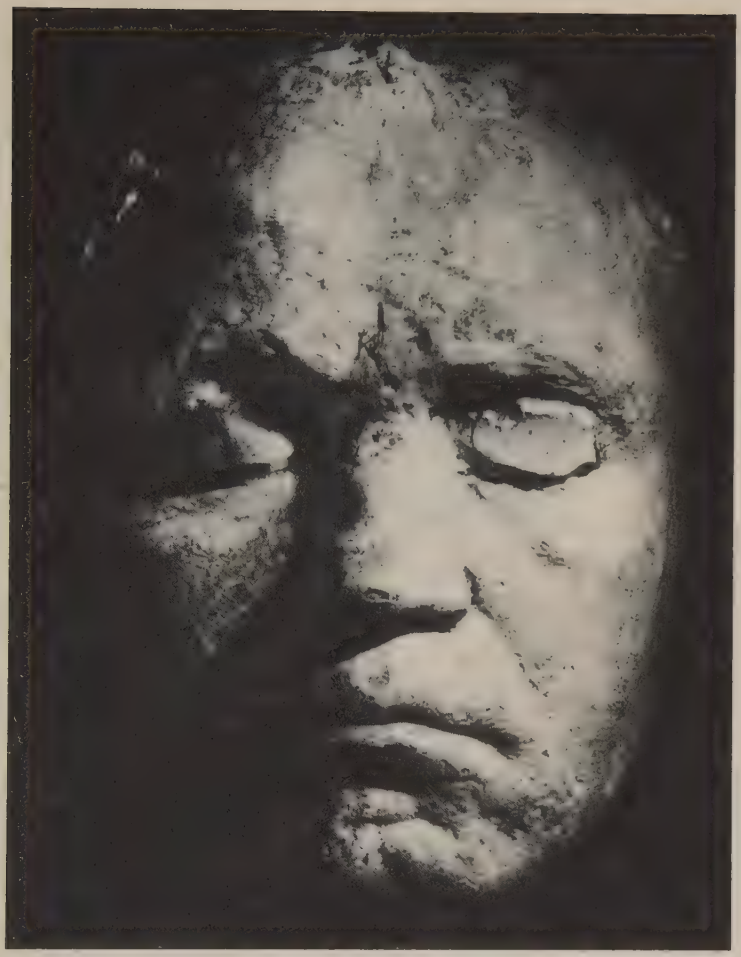
A expressão de religiosidade – de busca de "paz interior", para tomar emprestadas as palavras que Beethoven escreveu na instrumentação do *dona nobis pacem* da *Missa solemnis* – é a essência da *Missa em Dó*.[15] Mesmo as seções do coral e, certamente, as seções nas quais o coro e os solistas vocais combinam suas forças, têm uma intimidade na definição do texto para as passagens mais sinceras que, sem dúvida, prenuncia a *Missa solemnis* e distancia a obra das estruturas mais tradicionais que Beethoven deve ter conhecido. A missa oferece outro exemplo da experimentação de Beethoven numa esfera de expressão inteiramente diferente da de obras fortes e do tipo "heróico" – agora sondando o mundo do *stille Andacht*, da serena devoção. Essas qualidades emergem em certas obras e movimentos do período intermediário, como por exemplo nos movimentos lentos do *Concerto para violino* e dos quartetos do Opus 59, nos 1 e 2, mas aqui o lirismo reflexivo e melancólico revela as qualidades específicas do fervor religioso e a canalização dos sentimentos do tema

não simplesmente na direção de um estado estético, mas na direção de Deus. É uma qualidade que Wordsworth capturou em um de seus sonetos mais sérios, por puro acaso publicado em 1807, o mesmo ano da *Missa em Dó maior*:

It is a beauteous evening, calm and free;	É uma noite harmoniosa, calma e livre;
The holy time is quiet as a Nun	A hora sagrada está quieta como uma freira
Breathless with adoration; the broad sun	exânime em adoração; o vasto sol
Is sinking down in its tranquility;	está mergulhando em sua tranqüilidade;
The gentleness of heaven is on the Sea.	a suavidade do céu está sobre o mar.

As canções

A Beethoven foi creditada a criação do *Lied* romântico,[16] mas, exceto pelo ciclo de 1815, *An die ferne Geliebte* ("Para a amada distante"), suas canções para voz solo e piano não são muito apreciadas pela maioria dos músicos e dos ouvintes. Essa frieza não significa falta de substância musical; pelo contrário, a grande produção de Lieder românticos de Schubert, Schumann e, mais tarde, de Brahms e Wolf, ofuscou a música vocal de câmara de Beethoven, como também o fez o grande volume de suas próprias obras instrumentais. Essa desafortunada falta de atenção reforça a tendência histórica de subestimar Beethoven como um compositor para quem a qualidade vocal e melódica era de inabalável e vital importância, embora muitos dos seus procedimentos de desenvolvimento e de processo dominem nossa percepção do seu talento. Segundo, o pouco conhecimento de suas canções confunde nossa percepção sobre seu importante envolvimento com a poesia contemporânea. Entre os textos que ele escolheu para musicar incluem-se poemas antigos de Christian Fürchtegott Gellert; a poesia lírica do final do século XVIII, sobretudo a de Goethe; e a nova poesia romântica da sua própria época, como a de Alois Jeitteles, o poeta escolhido para *An die ferne Geliebte*. Beethoven declarou que seus poetas favoritos eram Homero, Ossian, Klopstock,



Máscara do rosto de Beethoven feita por Franz Klein, em 1812, e que fornece uma evidência valiosa de sua verdadeira aparência (Beethoven-Haus, Bonn).

Schiller e Goethe.[17] Existe, no entanto, uma discrepância entre suas preferências poéticas e seu sentimento do que seria um material adequado para a música, pois jamais compôs nada sobre a poesia de Klopstock ou do bardo irlandês Ossian (na realidade, a obra do poeta escocês James Macpherson, escrita por volta de 1760).

Mas, consciente do seu lugar na história, Beethoven aspirava juntar suas forças às dos maiores poetas de sua época. Sua admiração perene pelo "imortal Schiller" – como ele o chamou nos rascunhos do *finale* da

Johann Wolfgang von Goethe numa gravura feita em seus primeiros anos. Beethoven, que conheceu Goethe em Teplitz, em 1812, admirava sua poesia e musicou alguns de seus poemas (Osterreichische Nationalbibliothek, Viena).

Nona sinfonia – começou em seus primeiros anos. A influência de Schiller como escritor e esteta, sobretudo através da sua obra *Cartas sobre a educação estética do homem*, de 1795, foi profunda e duradoura. Foi de um ensaio de Schiller sobre a missão de Moisés, *Die Sendung Moses*, que Beethoven copiou a inscrição rúnica: "Eu sou tudo o que é, que foi e que será; nenhum homem mortal desvendou meu segredo", que ele manteve sob o vidro de sua mesa de trabalho. No entanto, por muito que Beethoven o admirasse, Schiller, como poeta lírico, não parece ter sido um dos modernos preferidos do compositor – entre os quais Goethe era o principal –, mas o tributo de Schiller à fraternidade humana na *Ode à alegria* preocupou Beethoven durante anos. Na realidade, Beethoven pretendia compor para a *Ode* já no começo de 1793. Ele voltou

ao tema em seus rascunhos depois de alguns anos, e, finalmente, encontrou sua moldura exata na *Nona sinfonia*.

Quanto a Goethe, Beethoven o admirava como poeta, escritor e legislador do novo mundo artístico germânico, e permaneceu leal a ele, embora Goethe aceitasse os códigos sociais da aristocracia, o que os colocava em pólos opostos. Goethe conheceu Beethoven em Teplitz em 1812, e o descreveu com um toque de admiração de um aristocrata diante da resistência obstinada de Beethoven à sociedade refinada: "Jamais conheci um artista mais contido, vigoroso e sincero. Posso compreender muito bem quão singular deve ser sua atitude para com o mundo".[18] Beethoven havia transmitido algo dessa atitude em sua carta a Emilie M., escrita exatamente dois dias antes.

A admiração de Beethoven por Goethe como artista era sincera e profundamente enraizada, como ele expressou numa carta posterior para o poeta. Beethoven lembrou a Goethe que havia lhe dedicado uma composição sobre seu poema *Mar calmo e próspera viagem*, para coro misto e orquestra. Também declarou dificuldades financeiras e pediu a Goethe para levar a *Missa solemnis*, que acabara de compor, ao seu patrono, o grão-duque de Weimar, com a esperança de que ele pudesse patrocinála. Abrindo a carta com as palavras: "Ainda vivendo, como sempre vivi desde minha primeira juventude, em suas obras imortais e sempre atuais", ele continua:

> *A admiração, o amor e a estima, que já acalentava em minha juventude pelo único e imortal Goethe, ainda persistem. Sentimentos como esses não são expressos facilmente em palavras, particularmente por alguém inculto como eu, pois meu único desejo tem sido dominar a arte da música. Mas um sentimento estranho está me induzindo a dizer tudo isso a você, visto que vivo em seus escritos.*[19]

Ele lia os romances de Goethe e mais tarde planejou compor para o *Fausto*, um plano que, como geralmente acontecia, jamais se materializou.

As canções sobre os poemas de Goethe estão entre as mais eloqüentes das aproximadamente cinqüenta, que Beethoven escreveu nos

primeiros anos e o período intermediário de sua vida. Tendo composto algumas canções nos primeiros anos de estudo com Neefe, cujos escassos dons como compositor se distinguiam pela excelência nas canções alemãs, Beethoven se aventurou, nos anos 1790 e começo dos 1800, em composições mais ambiciosas e extensas em alemão, e algumas em italiano, aproveitando as lições com Salieri, de 1799 a 1801. Nas composições de canções folclóricas foi ainda mais longe lingüisticamente, encontrando caminho em muitos idiomas europeus, mas a língua de sua música vocal secular foi sempre o alemão, assim como o alemão seria o idioma de todos os seus projetos operísticos não realizados.

A canção principal dos anos 1790 foi *Adelaide*, composta sobre um texto de Friedrich Matthison, a quem Beethoven enviou uma cópia com uma carta dedicatória.[20] A peça está impregnada da sentimentalidade do poema; seu estilo fluente e fácil, combinado com uma gama harmônica mais ampla do que a maioria dos Lieder contemporâneos, fez dela uma favorita nos salões sociais, e uma das canções habituais dos tenores desde então. Muito mais importantes, todavia, foram as canções e os grupos de canções dos anos seguintes: as *Seis canções Gellert*, de 1803, publicadas como Opus 48; oito canções anteriores publicadas em 1805 como Opus 52, que incluíam a primeira das composições sobre os poemas de Goethe; seis novas canções publicadas em 1810 como Opus 75, que incluíam três composições sobre poemas de Goethe; e mais três canções de Goethe, Opus 83, compostas em 1810, ano em que Beethoven completou o *Egmont*.

Uma boa maneira de avaliar o desenvolvimento de Beethoven como compositor de canções nos anos intermediários é olhar para as duas versões do *An die Hoffnung*, um poema da coleção *Urania*, de Christoph August Tiedge. A primeira, publicada em 1805 como Opus 32, foi composta como um presente para Josephine Brunsvik-Deym em março de 1805, na mesma época que Beethoven trabalhava no segundo ato de *Leonore*. A segunda, que data de 1815 – ou seja, depois da revisão da *Leonore* como *Fidélio* –, é uma versão mais ambiciosa do poema, que aparentemente foi planejada para o cantor de ópera Franz Wild, que a cantou, com Beethoven ao piano, em algum momento depois de sua publicação como Opus 94, em abril de 1816.

O poema é uma apóstrofe à Esperança – *Hoffnung* – sentida pelo poeta como uma presença na noite, capaz de dispersar suavemente sua tristeza; o sofrido poeta então chama a Esperança para consolá-lo, enquanto lamenta seu destino na terra. A primeira composição de Beethoven para o *An die Hoffnung* só contém música para a segunda, terceira e quarta estrofes do poema; na composição posterior, ele adicionou a primeira estrofe.[21] Na primeira composição, a abordagem é estrófica: o acompanhamento do piano não apenas se ajusta sensivelmente às três frases melódicas primárias da canção, mas insere serenos interlúdios arpejados antes de cada frase vocal, e também no final. O efeito é de simplicidade, integridade e honestidade de expressão, sem qualquer ornamentação vocal para nenhuma palavra do texto.

A estrutura musical de 1815 é bem mais dramática. Abre na tonalidade pouco usual de Mi bemol menor, vagueia cromaticamente para um novo ponto fixo em Ré maior, tenta se estabelecer em Sol maior, mas depois acha espaço para se expandir harmonicamente para um Mi bemol maior e um Ré menor, antes de alcançar o Sol maior que ancora o restante. Todo o espírito é o de uma *scena* operística, como a abertura quase acompanhada dos recitativos deixa claro [*W 31]. A segunda foi composta do início ao fim, com uma música nova para cada linha do texto, de forma que cada elemento do poema pôde receber sua própria e mais sensível escultura musical. A escrita para teclado é bem mais imaginativa do que a de 1805 e o todo transmite a sensação de ter sido pensado mais cuidadosamente do que qualquer outra obra daquela época. Ela apresenta os traçados delicados, as surpresas harmônicas e o sentimento de estilo romântico característicos das duas *Sonatas para violoncelo,* Opus 102 e da *Sonata para piano em Lá maior,* Opus 101. Naturalmente, o outro contexto mais relevante para a segunda composição é o ciclo de canções *An die ferne Geliebte*, escrito em 1815 e 1816. Cada elemento do ciclo se compara em qualidade ao Opus 94, desde suas qualidades declamatórias refinadas até o uso das repetições cíclicas perto do final (no ciclo, a abertura da primeira canção retorna).[22] A frase-chave – "*O Hoffnung*" – volta bem no final da canção, numa única exclamação da voz sobre o último acorde do piano, deixando o pedido de esperança do compositor marcado

indelevelmente. A esperança significava uma coisa para Beethoven em 1805 e outra completamente diferente em 1815, depois da crise emocional de 1812 e quando ele se encontrava no limiar de uma nova fase de desenvolvimento artístico.

Capítulo 14

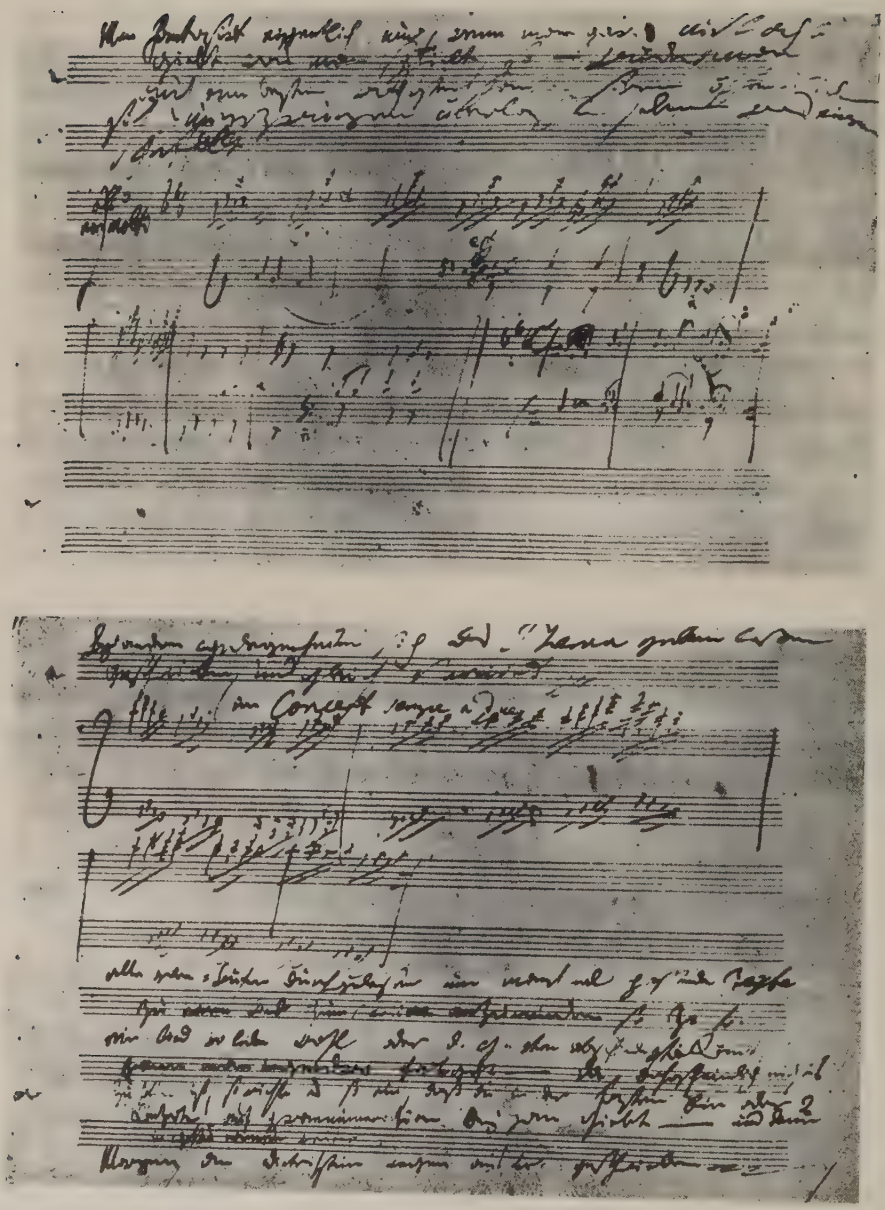
Beethoven ao teclado

Improvisando e compondo ao piano

Se Beethoven tivesse sido apenas pianista, ainda assim teria sido um dos músicos mais proeminentes do seu tempo. Desde a infância até a mais avançada idade, ele usou o piano como veículo básico para improvisar, compor e tocar. Inventar música ao teclado era uma atividade diária, até mesmo mais importante que o incessante trabalho nos cadernos de rascunhos. Quando trabalhava em casa, muitas vezes compunha ao teclado, de onde passava ao caderno, e de volta ao piano, incessantemente. Esse procedimento não era inovador, pois sempre foi, embora talvez idiossincraticamente, a prática mais consagrada entre todos os compositores. Haydn disse a Griesinger que trabalhava regularmente ao teclado:

> *Eu me sentava para fantasiar* [phantasiren] *triste ou alegre, de acordo com meu estado de espírito, sério ou superficial. Quando estabelecia uma idéia, fazia todo o esforço para desenvolvê-la e sustentá-la, mantendo as regras da arte. Portanto, eu tentava prosseguir sempre, e é nesse aspecto que muitos dos nossos novos compositores fracassam. Eles enfileiram uma pequena peça atrás da outra, interrompem o trabalho quando estão apenas começando, e nada permanece no coração quando alguém escuta o que compuseram.*[1]

Certamente Beethoven não era um desses "novos compositores" desafortunados. As qualidades imaginativas atribuídas à sua improvisação pelos contemporâneos caminhavam lado a lado com sua capacidade para sustentar idéias – e, como disse Haydn, de "prosseguir sempre" na composição, ou, como Beethoven explicou num contexto diferente, de "manter o todo em mente" enquanto compunha obras instrumentais.



Acima: Rascunho feito por Beethoven por volta de 1809, contendo a anotação: "A verdadeira improvisação só aparece quando não estamos comprometidos [com] o que tocamos, de forma que, se queremos improvisar da melhor maneira, ainda mais em público, deveríamos nos entregar livremente aquilo que vem à mente". Abaixo: Alguns pensamentos sobre as variações compostas sobre uma canção de adeus (Lebewohl), *e sobre uma possível encomenda (Beethoven-Haus, Bonn, Coleção Bodmer).*

Mozart, cuja legendária capacidade de composição rápida era famosa quando Beethoven tinha 10 anos, costumava ter um piano disponível para ele o tempo todo, para improvisação ou para composição – ou, no caso de Mozart especialmente, para uma mistura das duas coisas. Em 1781, ele escreveu ao pai de Viena que "o quarto, para onde deverei mudar em breve, já está pronto para mim: estou saindo agora para alugar um piano, porque, a não ser que consiga ter um piano naquele quarto, não poderei viver lá, especialmente agora que tenho tanto a compor e nenhum minuto a desperdiçar...".[2] Mas a mulher de Mozart, Constanze, z compunha", e Niemetschek, um de seus primeiros biógrafos, escreveu, em 1798, que "Mozart [...] jamais tocava o piano enquanto compunha. [Abordando uma composição vocal] ele se sentava ao piano algumas vezes, concentrado nele até que sua imaginação se incendiasse. Então, continuava a trabalhar suas idéias no piano, e somente depois escrevia. Essa é a razão pela qual achava que a escrita musical era tão fácil".[3]

Enquanto compunha a abertura para *O rei Estêvão*, em 1811, Beethoven escreveu na folha de rascunho uma anotação para se lembrar de conseguir "um pequeno piano para compor".[4] E em 1823 ele escreveu uma série de instruções para seu eterno pupilo de composição, o arquiduque Rodolfo:

> *Agora [Sua Alteza Imperial] precisa continuar, em particular, seus exercícios de composição, e, quando se sentar ao piano, deveria rabiscar suas idéias em forma de rascunhos. Para esse propósito, deveria ter uma pequena mesa ao lado do piano. Dessa maneira, não somente a imaginação é estimulada, mas também se pode aprender a registrar imediatamente as idéias mais remotas. Também deveria compor sem o piano.*[5]

O próprio Beethoven certamente trabalhava das duas maneiras. O grande número de cadernos de rascunhos que ele utiliza fora de casa nos últimos anos mostra que compor sem o piano havia se tornado mais habitual, talvez porque a surdez estivesse piorando. Mas, mesmo assim, muitos dos cadernos de rascunhos de bolso contêm idéias preliminares escritas a

lápis, que ele depois trabalhava detalhadamente a tinta nos cadernos de rascunhos da sua mesa de trabalho. É provável que as sugestões para o arquiduque reflitam sua própria prática de composição ao longo dos anos. Podemos facilmente imaginar Beethoven em sessões regulares e prolongadas ao teclado, engajado na descoberta tátil de idéias, explorando pensamentos musicais, enquanto sua mente alerta escapava para uma espécie de delírio – que ele teria chamado de *raptus* – que associamos à fantasia e ao devaneio, para deixar suas mãos livres e expandir sua imaginação musical. Na terminologia de Haydn, esse processo era *phantasiren* (fantasiar), enquanto o ato de escrever era chamado de *componiren* (compor), quando se referia a escrever esboços e minutas, e *setzen* (pôr em música), quando se referia a escrever uma partitura inteira.[6] Beethoven podia interromper esses delírios a serviço de sua imaginação criativa para anotar idéias em seus cadernos de rascunhos, fossem curtas "anotações de conceito", muitas vezes escritas no topo de uma página em branco, ou idéias mais longamente elaboradas. Então, se algum conceito rascunhado capturasse sua imaginação, ele poderia rapidamente sentar-se à mesa de trabalho para elaborar rascunhos mais longos e contínuos, assim como idéias temáticas e motívicas.

Podemos imaginar – e faríamos bem em fazê-lo – como seriam as improvisações de Beethoven inferindo-as de um grande número de descrições, de rascunhos e de alguns padrões de improvisação, incrustados como pepitas, em algumas obras acabadas para teclado. Já em 1791, sua facilidade com o teclado era assunto em Bonn, na Renânia, e nos círculos musicais alemães mais amplos, como descreveu Carl Ludwig Junker:[7]

> *Então ouvi um dos maiores intérpretes de piano – o querido e bom Bethofen* [sic]... *É verdade que ele ainda não fez qualquer aparição em público, talvez porque o instrumento aqui [em Mergentheim] não fosse de seu agrado. Era um instrumento Spath, e em Bonn ele estava acostumado a tocar num Steiner. Entretanto, eu o ouvi improvisando; de fato, fui até mesmo convidado a propor um tema sobre o qual ele criaria variações. Podemos perceber o alto virtuosismo desse homem amável e alegre pela riqueza quase inexaurível de idéias, desde o estilo individual de expressão*

de interpretação até a grande facilidade com a qual ele toca. Eu não poderia pensar em nada que lhe falte de grandeza artística. Freqüentemente ouvi Vogler ao pianoforte [...], escutei-o tocar longamente do mesmo modo improvisado, e sempre me surpreendeu sua espantosa facilidade; mas Bethofen, além das qualidades de execução, possui uma eloqüência maior, idéias mais consistentes, e é mais expressivo – em resumo, ele é mais para o coração –, e é igualmente extraordinário na interpretação de um adagio *ou* allegro. *Todos os membros dessa orquestra notável são seus admiradores e ficam muito atentos quando ele toca. Mesmo assim, ele é modesto e sem pretensões. Ele me disse que, nas viagens que o eleitor lhe permitiu fazer, raramente encontrou entre os mais conhecidos* virtuosi *do teclado a excelência que pensava ter o direito de esperar. Sua interpretação é tão diferente dos estilos habituais que parece já ter alcançado o ápice da perfeição, no qual ele agora chegou por um caminho próprio.*[8]

Em 1799, quando duelou ao piano contra Joseph Wölffl, Beethoven se encontrava no ápice de sua primeira maturidade como compositor e tinha adquirido ainda mais domínio técnico pianístico. Johann Wenzel Tomaschek, um excelente pianista e compositor da Boêmia, o escutou improvisar e mais tarde escreveu: "Não toquei meu piano por vários dias".[9] E Johann Baptist Cramer, um pianista que Beethoven admirava (e não eram muitos), disse: "Ninguém jamais ouviu uma improvisação a menos que tenha ouvido Beethoven".[10] Entre comentários posteriores, destacamos o de Carl Czerny, famoso pianista e pedagogo, que foi aluno de Beethoven e professor de Liszt:

Ninguém o igualava na rapidez das escalas, trinados duplos, passagens rápidas etc., nem mesmo Hummel. Quando tocava, seu semblante era tranqüilo, nobre e belo, sem o mínimo esgar – mas curvava-se ligeiramente para a frente à medida que sua surdez aumentava; seus dedos eram muito fortes, não muito longos e alargados nas pontas de tanto tocar, pois ele me disse que na juventude praticava geralmente até depois da meia-noite. Quando ensinava, colocava grande ênfase na correta posição dos dedos, seguindo os princípios de C. P. E. Bach, que usou para

me ensinar. Ele quase não alcançava a décima nota. Usava freqüentemente os pedais, muito mais do que indicava em suas composições. Assim como nas fugas de J. S. Bach, sua interpretação das composições de Haendel e Gluck era excepcional, no sentido de que ele introduzia uma sonoridade e um espírito que dava a essas obras uma nova dimensão. Era também o melhor leitor de partituras orquestrais de sua época, mesmo à primeira vista; ele rapidamente perscrutava cada composição nova e desconhecida como se a adivinhasse, e seu julgamento era sempre correto, mas, especialmente nos primeiros anos, muito aguçado, mordaz e impiedoso. Muito do que o mundo então admirava, e ainda admira, ele enxergava, do ponto de vista do seu gênio, sob uma luz inteiramente diferente.[11]

Czerny também relata um episódio ocorrido "em 1808 ou 1810", quando o pianista e compositor Ignace Joseph Pleyel viajou de Paris a Viena, levando seus últimos quartetos de cordas para uma apresentação num sarau dos Lobkowitz.

Finalmente, Beethoven foi convencido a tocar algo. Como sempre, ele se fez de rogado durante muito tempo até que, finalmente, diante das súplicas das damas, se sentou ao piano. Relutante, pegou a partitura do segundo violino dos quartetos de Pleyel de uma estante vizinha, colocou-a no piano e começou a improvisar. Jamais alguém havia escutado algo mais maravilhoso, mais original ou de maior talento na improvisação como naquela noite. Mas por toda a improvisação corria na voz mediana, como um fio condutor ou um cantus firmus, *a sucessão de notas triviais que ele encontrara acidentalmente na página dos quartetos, enquanto construía sobre ela as mais delicadas melodias e harmonias, no mais brilhante estilo de concerto. O velho Pleyel ficou tão assombrado que lhe beijou as mãos.*[12]

Por fim, temos o relato de Friedrich Starke, intérprete de muitos instrumentos, cujo método para piano, de 1812, incluía várias *bagatelles* de Beethoven. Starke escutou Beethoven tocar pela primeira vez em 1812, e

deixou uma descrição, publicada mais tarde por Nohl, na qual relata que Beethoven improvisara em três estilos: "primeiramente, de uma forma comedida; depois, na forma de fuga, na qual um tema celestial, em semicolcheias, foi desenvolvido da maneira mais maravilhosa; e, terceiro, num estilo de câmara, no qual Beethoven sabia combinar as maiores complexidades, projetando seu estado de espírito excepcional".[13]

Todas essas descrições, aliadas a outras evidências das habilidades de Beethoven, inclusive de sua capacidade de ler instantaneamente novas partituras, de transcrever suas obras à primeira vista e de improvisar as partes solo dos seus primeiros concertos para piano, nos mostram que a improvisação no teclado era, para ele, um processo imaginativo fundamental. Mesmo em março de 1824, quando já estava surdo demais para saber que a audiência da estréia da *Nona sinfonia* o aplaudia ruidosamente, lemos nos "Cadernos de Conversação" uma anotação de seu sobrinho: "Quando souberem que você irá improvisar no segundo concerto, eu creio, como Schuppanzigh, Piringer e todos os que falaram sobre isso recentemente, que a sala ficará pequena demais".[14] Uma vez Beethoven declarou a Amenda que podia lembrar de cada improvisação suficientemente bem para repeti-la, e de fato tocou uma para ele.[15] Mesmo nos últimos anos, Beethoven começava as improvisações com acordes interrompidos e frases melódicas simples (como foi relatado por Sir John Russel, que o visitou em 1812), e aos poucos se animava a realizar passagens mais amplas, um fluxo mais desenvolvido de idéias e, sem dúvida, composições inteiramente improvisadas.[16]

Quanto dessa música podemos, realmente, conhecer? A resposta se encontra em parte em seus rascunhos e em parte nas obras acabadas para teclado, em especial nos mais diferentes tipos de padrões de ornamentos altamente elaborados que ele usou ao longo da vida. Nos anos 1780 e 1790, Beethoven encheu muitas páginas de rascunho com amostras de padrões de ornamentação, essencialmente sobre duas pautas musicais para interpretação de teclado, que poderia usar em várias situações de composição. Ele escreveu *cadenzas* altamente reveladoras para os primeiros quatro concertos para piano, para a versão para piano do *Concerto para violino*, e duas para o *Concerto para piano em Ré menor,* de Mozart.

Também alternava a composição das formas mais organizadas das sonatas de muitos movimentos com variações ou, ocasionalmente, peças de forma livre que demonstravam melhor suas habilidades na improvisação. Essas peças eram freqüentemente chamadas de "fantasias", um gênero muito usado no final do século XVIII por compositores que seguiam os preceitos de C. P. E. Bach; foi um gênero usado com parcimônia, mas de maneira impressionante, por Mozart e Haydn.[17]

Os primeiros rascunhos contêm uma longa *Fantasia em Ré maior para piano*, que Beethoven nunca publicou, mas que o mostra tentando capturar as idéias que lhe vinham à cabeça no teclado numa obra solta e extensa.[18] Por volta de 1800, e logo depois, sua inclinação para novidade resultou em duas sonatas *quasi una fantasia*, e, mais tarde, no uso formal e publico do termo "fantasia", como na *Fantasia coral*, escrita em dezembro de 1808, na qual também improvisou um solo "fantasia". Talvez o solo de piano da *Fantasia em sol maior,* Opus 77, de 1809, seja a obra que ele experimentou nesse concerto.

Essa obra, a única peça madura para piano solo de Beethoven que tem o nome de *Fantasia*, é o resultado do impulso para colocar no papel um trabalho em forma livre expandida e para trabalhar livre dos padrões formais que ele dominava na sonata.[19] Essa fantasia é a única obra instrumental de Beethoven que é instável tanto na tonalidade, quanto na continuidade temática. Ela começa com um Sol menor e termina com um Si maior. A obra, tão longa quanto o primeiro movimento de qualquer das suas sonatas maduras, abre com um abrupto par de escalas descendentes, então muda o material frase por frase, modificando a tonalidade e o conteúdo temático com rapidez surpreendente, cada seção curta terminando numa nota ou num acorde que é geralmente sustentado e que prepara um novo segmento. A partir das abruptas escalas descendentes da abertura, podemos muito bem conjeturar que a *Fantasia cromática e fuga,* de Bach, pode ser a sua inspiração oculta. De fato, sabemos que Beethoven conhecia a obra, já que havia copiado algumas partes num caderno de rascunhos que usou do inverno de 1809 até o outono de 1810, e que sua própria *Fantasia,* Opus 77, só foi publicada em novembro de 1810.[20]

Depois que a fantasia de Beethoven se estabelece em Si maior, num *allegretto* 2/4, ela toma uma forma mais normal, enquanto apresenta um tema em oito compassos e mais sete variações. Ela se solta outra vez perto do final com uma variante surpreendente em Dó maior, depois toma suavemente o caminho de volta para ancorar na tonalidade Ré maior e a segura firmemente até o final, embora não sem toques de harmonias cromáticas perto da conclusão, que alude a algumas tonalidades através das quais viajou.[21] A obra é a matriz de uma série de fantasias para piano do século XIX: quatro de Schubert, inclusive a grande *Fantasia Wanderer*, a grande *Fantasia,* Opus 17, de Schumann e até mesmo as fantasias de Liszt.

Duas outras obras para piano solo dos anos intermediários, nenhuma delas uma sonata, estão estreitamente relacionadas à improvisação: as *Trinta e duas variações em Ré menor,* WoO 80, de 1807, e as pouco conhecidas *Seis variações sobre uma marcha turca em Ré maior,* Opus 76, de 1809. Não se sabe por que Beethoven considerou o pequeno conjunto de variações digno de publicação com um número de Opus, mas não a obra maior. O conjunto em Ré maior é bem simples para 1809, sem qualquer característica especial notável, a não ser a mudança do Fá menor para o maior no longo *presto* que conclui a variação, um truque que Beethoven usou para animar variações anteriores estabelecendo momentos similares.[22] As *Trinta e duas variações* são mais importantes. A primeira coisa notável do conjunto é o tema, apenas oito compassos, que usa a tradicional linha cromática descendente de baixo Dó-Sol – um tema *passacaglia* padrão do Barroco – como seu material básico, com uma melodia sobre ela, subindo do primeiro para o sexto grau da escala. Depois, cada variação, exceto a última, é igualmente breve, fazendo da obra um desfile de transformações pianísticas curtas e brilhantes, na mesma forma e tamanho, rigorosamente mantidos. Czerny ficou muito impressionado com essa obra e a recomendava aos pianistas, dizendo que, "como o tema é curto, essa obra é interpretada melhor se for para uma platéia intelectual".[23] No número total de unidades, trinta e duas, ela apresenta mais variações do que Beethoven ou qualquer outro compositor da época tinha abrigado numa única peça – o que talvez explique sua decisão de ultrapassá-la com uma a mais no seu último conjunto, as *Variações Diabelli*, com trinta e três unidades.

Pianos

Os primeiros anos da vida de Beethoven coincidiram com mudanças rápidas no tamanho, no caráter e no som do piano – o pianoforte –, que havia se tornado popular desde 1760 graças à sua flexibilidade dinâmica, característica com a qual ultrapassou o excelente instrumento contemporâneo: o cravo.[24] Como todos os outros instrumentos de cordas da época, os pianofortes eram feitos de madeira, tinham uma estrutura comparativamente delicada e produziam um som menor e mais refinado que os pianos de estrutura de metal do século XIX. A extensão típica era de sessenta e três notas (cinco oitavas mais uma segunda): ia do Fá duas oitavas e uma quinta abaixo do Dó central, até o Sol duas oitavas e uma quinta acima do Dó central. Mas a extensão cresceu rapidamente, e durante a vida de Beethoven se ampliou para o Dó grave, três oitavas abaixo do Dó central, até o Fá, quatro oitavas e uma quarta acima do Dó central.[25] Esse aumento coincide com as composições de Beethoven que utilizam a extensão como fator dramático, especialmente no período intermediário, e não apenas nas obras para piano solo. As dinâmicas que podiam ser conseguidas nesses instrumentos eram sutilmente graduadas, em especial do lado mais suave, e existiam graus entre o *forte* e o *pianissimo* que se perderam nos instrumentos modernos.

O instrumento favorito de Beethoven nos primeiros anos era um pianoforte fabricado por Johann Andreas Streicher em Viena, mas seu toque e sua exigência de uma reação táctil eram de tal ordem que ele escreveu ao fabricante em 1796, para dizer ironicamente que, apesar do novo instrumento ser excelente, era "bom demais para mim [...] porque me rouba a liberdade de produzir meu próprio som".[26] Mas no mesmo ano ele elogiaria Streicher como um dos poucos fabricantes "que percebem e compreendem que, desde que alguém possa sentir a música, pode também fazer o piano cantar". Essa ênfase no *legato* é característica de sua abordagem. Beethoven comentou que a forma de tocar de Mozart (que somente pode ter ouvido em 1787), era "destacada", e Czerny tinha o mesmo ponto de vista sobre a antiga forma de tocar teclado.[27]

O forte interesse de Beethoven no desenvolvimento do instrumento

pode ser comprovado pelas avaliações que ele fez dos vários pianos que possuiu, sobre os quais foi sempre crítico. Em 1803, ele recebeu de presente um novo piano do fabricante parisiense Sebastian Erard, mas em 1810 escrevia a Streicher para exigir o cumprimento de uma promessa de fazer um novo instrumento para ele, já que "meu lema é tocar num bom instrumento, ou não tocar", e sobre o seu "piano francês", disse que estava "certamente inútil, agora". Entre 1814 e 1817, ele chegou a possuir pelo menos mais três instrumentos de fabricantes variados. No final do século XVIII, os grandes avanços na fabricação do piano ocorriam principalmente em Londres, onde John Broadwood produziu, por volta de 1781, seu primeiro instrumento, que possuía novas e melhores características, entre elas uma equalização da tensão das cordas para estabilizar a caixa do piano e conseguir uma qualidade de som mais uniforme. Broadwood também ampliou a extensão para cinco oitavas e meia, aparentemente sob sugestão de Dussek, e depois para seis oitavas. Beethoven pode ter visto um Broadwood nos anos 1790, e realmente recebeu um, em 1818, como presente do fabricante, com o seu nome inscrito nele, juntamente com o de Broadwood e de outros músicos londrinos, incluindo Frederick Kalkbrenner, Ferdinand Ries e J. B. Cramer,[28] todos músicos em atividade em Londres naquela época. O último piano de Beethoven foi um Graf, que ele adquiriu em 1825, como presente ou empréstimo, fabricado segundo as especificações que ele fornecera e com uma extensão de seis oitavas e meia.[29] Ele parece ter ficado de alguma forma insatisfeito com o seu Broadwood, que Moscheles descreveu em 1823 como tendo um "som amplo, completo, mas de alguma forma abafado",[30] uma opinião colorida talvez por sentimentos de orgulho nacionalista, que estavam em marcha na época, em relação aos méritos dos pianos vienenses e ingleses. Mesmo assim, o Broadwood ganhou um lugar de destaque em seu último apartamento na Schwarzspanierhaus, em Viena, e aparece numa litografia de sua sala principal feita exatamente três dias antes de sua morte.[31] Mas as chances são grandes de que, como disse William Newmann, "Beethoven parece nunca ter ficado plenamente satisfeito com as características de qualquer piano".[32]

Beethoven explorou o potencial dos pianos desenvolvidos em sua época mais que qualquer outro compositor contemporâneo, embora não

Piano que Beethoven recebeu de presente do fabricante parisiense Sebastian Erard, em 1803 (Kunsthistorisches Museum, Viena).

fosse o único inovador da música para teclado. Haydn, um pianista muito bom, mas não um mestre, e muito menos um *virtuose*, fez grandes inovações artísticas em suas últimas sonatas e trios para piano. Os pianistas

Estúdio no último apartamento de Beethoven, onde ele mantinha seu piano e parte das suas músicas, numa cópia litográfica de uma aquarela feita logo depois de sua morte, em 1827 (Historisches Museum, Viena).

rivais de Beethoven eram Muzio Clementi, John Field, Johann Nepomuk Hummel, Jan Ladislav Dussek, George Hoseph Vogler, Daniel Steibelt, Johann Baptistg Cramer e Joseph Wölffl. Alguns deles podiam igualá-lo na

técnica, mas, como compositores – e provavelmente na improvisação –, nenhum alcançava o seu nível.[33] Beethoven dominou o campo em Viena nos anos 1790, enquanto interpretava o papel do herói musical conquistador, vindo da Renânia. Em 1793, ele derrotou Josef Gelinek numa competição de piano, e seis anos mais tarde arrasou o brilhante *virtuose* Wölffl num duelo no teclado que provocou uma descrição eloqüente de Seyfried.[34]

As sonatas Waldstein e Appassionata

As maiores composições de Beethoven nos anos intermediários são a *Sonata Waldstein,* Opus 53, e a *Sonata Appassionata,* Opus 57. Freqüentemente esquecida é a minúscula *Sonata em Fá maior,* Opus 54, uma pequena obra-prima que pertence à categoria das obras mais sutis de Beethoven. Mas as três mostram Beethoven redimensionando a sonata para teclado naqueles anos. Por uma anotação no seu caderno de rascunhos de 1805, fica claro o que ele pensava da sua música para piano enquanto trabalhava no *finale* da *Leonore* no mesmo caderno de rascunhos no qual trabalhou a *Sonata,* Opus 54 e a *Appassionata.*

> *Em 2 de junho* – finale *sempre mais simples – o mesmo vale para toda a [minha] música para piano. Deus sabe por que minha música para piano ainda me causa uma péssima impressão, especialmente quando é mal tocada.*[35]

Quando escreve "minha música para piano", ele deve querer especificar suas primeiras vinte sonatas já publicadas até então. Talvez estivesse se referindo a seus vários conjuntos de variações, mas esses já tinham sido transformados, em 1802, nas *Seis variações,* Opus 34, e nas *Variações Prometheus.* É curioso que ele escreve essa anotação como se fosse um ouvinte de sua própria música para piano, e não seu compositor, e parece que não escreveu nada tão depreciativo sobre qualquer outro instrumento com o qual tenha trabalhado. É provável que, com o ensino do

piano e das visitas de alunos como Ries e Czerny, assim como de outros pianistas, ele ouvisse sua música para piano com mais freqüência do que as outras, e pode ter pensado mais persistentemente sobre como melhorá-la. A perda de confiança que ele expressa aqui sobre suas composições para piano pode ser decorrente também da crise de estilo que ele enfrentou entre 1803 e 1804, quando sua maior produção foi a *Eroica*. De fato, no momento da anotação citada ele já começava a encontrar outro caminho para a música de teclado, como podemos ver nas três sonatas de 1804 e 1805.

Beethoven começou a trabalhar a *Sonata Waldstein* entre dezembro de 1803 e janeiro de 1804, pouco depois do principal rascunho da *Eroica*; a sonata foi publicada em Viena um ano mais tarde. Portanto, ela foi produzida entre a *Eroica* e os primeiros rascunhos da *Leonore*, e representa seu retorno às sonatas para piano depois de uma incursão pelo estilo "heróico" na música orquestral. No começo, o "novo caminho" foi traçado num terreno familiar: Beethoven concebeu originalmente a *Waldstein* como uma obra em três movimentos em Dó maior, com um suave e insinuante *andante* em Fá maior em 3/8, em forma de rondó como movimento lento.

Mais tarde, ele cortou o *andante* da sonata, publicou-o separadamente em setembro de 1805, e de novo em 1807, com o novo título de *Andante favori*. Czerny e Ries alegam que ele o removeu porque "a sonata estava longa demais" – e certamente a nova *Introduzione* substituta é drasticamente mais curta.[36] Muito embora a escala das grandes obras fosse uma questão importante para Beethoven na época, existiam outras e melhores razões. Uma era que, se tivesse mantido esse grande *andante* junto com o *finale*, teriam resultado dois longos rondós sucessivos. A outra era que, embora esse *andante* ornado e convencional pudesse oferecer um sereno contraste com a dinâmica do primeiro e do terceiro movimentos, ele ficara abaixo do seu nível de interesse. Enquanto rascunhava o *andante*, Beethoven considerou avivar seu contraste tonal colocando-o num Mi maior, pegando assim o contraste tonal Dó maior/Mi maior para o primeiro movimento e estendendo-o na arquitetura mais ampla da obra.[37] Mas ele o mudou rapidamente para Fá maior,

o que tornou possível o único momento dramático do *andante*, uma incursão pelo Sol bemol maior (uma tonalidade construída no segundo grau bemol da escala) na coda. Então, num estágio posterior, do qual não temos registro nos rascunhos remanescentes, ele repensou o caráter da obra inteira e cortou o *andante*, substituindo-o por uma ponte inteiramente diferente entre os dois grandes movimentos em Dó maior. Essa decisão de inserir um curto *adagio molto misterioso* no compasso 6/8 provocou uma súbita mudança no caráter da sonata. Essa substituição marca uma mudança decisiva na concepção de Beethoven para o gênero inteiro; como Tovey definiu, nessa sonata Beethoven cruzou o Rubicão.

O primeiro movimento começa como nenhum outro de Beethoven ou de outro compositor. Sua abertura aparentemente estabiliza o Dó maior como sua tônica por meio do pulsante acorde *pianissimo* no registro grave – mas quase imediatamente acena para uma possível virada na direção do Mi menor (ou maior) que gerará frutos mais tarde. A sucessão de implicações harmônicas mais amplas nessa abertura inclui não somente a estranha coloração da tônica, mas também uma forte articulação do Si bemol, que rapidamente se torna a tônica local para as cordas pulsantes. O Si bemol desestabiliza a tônica principal muito cedo no movimento, mas permite que Beethoven reafirme o centro Dó maior numa segunda e intensificada afirmação do primeiro tema. Mas o eixo principal subjacente dessa passagem de abertura é uma linha grave, que se move cromaticamente para baixo do Dó ao Sol, com cada nota gerando uma harmonia separada. Beethoven poderia estar lembrando remotamente a abertura do *Quarteto das dissonâncias,* de Mozart, mas agora num ambiente estético inteiramente diferente.

Depois do primeiro parágrafo do primeiro movimento, o caminho abre numa exposição que apresenta figurações pianísticas ricamente desenvolvidas – figuras que fluem em semicolcheias, tremolos, figuras "progressivas" em oitavas, acordes completos em ambas as mãos para o segundo tema em Mi maior e brilhantes mudanças do registro.[38] A escrita virtuosa para teclado e a nova gama de cores pianísticas marcam o primeiro movimento como um grande passo que supera as sonatas anteriores, mesmo as mais expressivas do grupo Opus 20 ou do Opus 31.

Embora muito breve, o sombrio *adagio Introduzione* toca profundezas psíquicas. Começando pianíssimo, num registro grave, igualando assim a dinâmica e o registro do início do primeiro movimento, ele elabora novamente a mesma linha grave descendente da abertura do primeiro movimento em seus primeiros compassos. Também ouvimos nuances das harmonias do primeiro movimento, enquanto a tonalidade tônica, aqui Fá maior, imediatamente dá lugar a outra tonalidade, Mi maior. Daí em diante, tudo flui de uma forma compacta, reprisada em três partes (A, B, A'), que é, todavia, cortada quando uma coda extendida da figura do primeiro compasso leva a uma pausa em Sol maior, a dominante que antecipa o início do rondó. Não ficamos sabendo se o adágio é verdadeiramente uma "introdução" para o rondó ou um movimento lento truncado. Beethoven perseguiu essa ambigüidade também na *Sonata para violoncelo,* Opus 69, mas também, muito mais tarde, no adágio que prepara o final do *Quarteto,* Opus 131. No entanto, ambos estão firmemente na dominante, enquanto o movimento da *Waldstein* é governado por uma série de modulações cromáticas, da sua tônica até várias e misteriosas destinações. Sua descida hesitante na escuridão, em *pianissimo*, parece as da introdução da abertura nº 3 da *Leonore* e do *Quarteto nº 3,* Opus 59.

O universo em Dó maior da *Waldstein* é estabelecido novamente quando o *finale* abre com arpejos suaves e um primeiro tema cantante com longo fraseado (na mão esquerda, cruzando os registros). A alternância entre Dó maior e Dó menor, nas exposições temáticas da primeira parte do movimento, é retomada pela seção contrastante posterior em Dó menor. Tudo isso culmina em passagens longas de ação rítmica acelerada em ambas as mãos, dando a impressão de que o piano se expandiu num complexo de instrumentos. Encontramos trinados combinados com semicolcheias fluentes e o tema principal, arpejos em tercinas fantásticos irrompendo em ambas as mãos, e a coda *prestissimo*, que combina todos os efeitos virtuosísticos anteriores com os novos e rodopia na direção dos cinco poderosos acordes finais de Dó maior.

Essa sonata jamais poderia ter sido interpretada pelos amadores meramente competentes da época de Beethoven. Com sua chegada, o

nível técnico das sonatas para piano elevou-se ao nível do concerto. Conseqüentemente, como uma obra para um pianista treinado, ela subentende uma mistura de gêneros, da sonata e do concerto – o que Beethoven já tinha realizado para o violino na *Sonata Kreutzer*. As duas obras nos dão a sensação de que o ciclo em três movimentos havia se expandido e alcançado novas alturas técnicas.

Depois da *Waldstein*, temos sua irmã diminuta, a "pequena" *Sonata em Fá maior,* Opus 54, sobre a qual Beethoven poderia talvez ter dito – como parece que comentou sobre a *Oitava sinfonia* – "é porque é muito melhor". Como em outros pares de obras do período intermediário, uma obra longa, poderosa e brilhante é seguida por uma mais curta e serena, com Beethoven criando uma imagem dupla e um contraste deliberado, um lembrete do equilíbrio entre o grandioso e o pequeno, entre modos de ser aparentemente opostos e adjacentes, que podem se complementar, como uma flor rara cresce ao lado de uma grande árvore. Suas contribuições para a literatura romântica dos duplos estéticos são vistas mais facilmente nas sonatas para piano, mas ele as explorou também na sinfonia e na música de câmara.

Essa pequena sonata possui somente dois movimentos, ambos em Fá maior. O primeiro é "in tempo d'un minueto"; o segundo, um *allegretto* em 2/4. Quando Beethoven nomeia o movimento *tempo di minuetto*, quer dizer que não é na forma de minueto, mas que adapta o caráter e a maneira do minueto para uma forma mais ampla que parece um rondó. A esses movimentos ele introduz uma sensação de urgência controlada, por mais que o drama seja definido como uma fantasia do período. Assim, a frase musical possui um motivo de três notas do tempo fraco ao tempo forte que, se pousasse numa firme tônica de Fá maior em mínima, seria sólido, mas convencional. O que diferencia a frase inteira é que nos primeiros dois tempos a harmonia avança mais longe para a subdominante, Si bemol maior, lançando assim o peso da progressão melódica gestual não na tônica no seu tempo forte, mas para a harmonia em Si bemol exatamente abaixo dela. E essa mudança terá conseqüências mais tarde, como se pode esperar de qualquer movimento maduro de Beethoven.[39]

O segundo movimento foi chamado de *perpetuum mobile*, que ele certamente é, mas é também um experimento pioneiro no sentido de que aproveita o máximo de uma única frase temática e a usa para explorar o universo harmônico numa notável passagem de expansão harmônica.[40] Então, está aberto o caminho para permanecer dentro de limites mais estreitos, mas, mesmo no final, a insistência da mão direita nas notas Sol sustenido-Si bequadro, duas notas inteiramente estranhas à tonalidade Fá maior, dá um toque especial de cor à tônica final que era moderno e, certamente, desconhecido no século XVIII. O humor e a sutileza desse gesto prenunciam a *Oitava sinfonia*, outro exercício no pseudoclassicismo moderno.

O estágio final dessa revolução na escrita de sonatas para piano é a *Appassionata*, iniciada no outono de 1805, depois que o trabalho sobre a *Leonore* havia amainado.[41] O título apareceu postumamente, em 1838, num arranjo para quatro mãos,[42] e pode ter sido sugerido pelo termo "appassionato", que Beethoven usara no *adagio* da *Sonata Hammerklavier* e no primeiro movimento do Opus 111. Tentando um equilíbrio entre o Dó maior da *Waldstein* e o Fá maior do Opus 54 com uma obra em tom menor, ele buscou material que permitisse a mesma expansão emocional que havia encontrado nos movimentos em tom maior da *Waldstein*. Os rascunhos do primeiro movimento mostram que ele só encontrou as respostas depois de uma busca complexa. A busca foi especialmente árdua para o tema do segundo grupo da exposição, que ascende num arpejo de Lá bemol maior, como consolo para a escuridão emocional (parecido com o Fá menor de Florestan) tão fortemente implícita no primeiro tema. Esse tema não fazia parte da primeira concepção do movimento, uma descoberta que emerge do estudo dos rascunhos.[43] De fato, em sua forma final, o tema do segundo grupo está estreitamente relacionado, no que se refere ao ritmo, ao primeiro tema, intensificando suas diferenças na emoção.

A tensão dramática do primeiro movimento cresce já no final da primeira frase. Como no *Quarteto nº 1*, Opus 18, ela abre com um tema sereno em oitavas, mas *pianissimo*, sombrio e etéreo. O primeiro tema arpeja um acorde Fá menor, então se move para a harmonia da dominante e

depois – e isso é de importância vital – deixa a dominante suspensa e não resolvida. O próximo passo é repetir o primeiro tema, mas agora, inesperadamente, um meio tom acima, em Sol bemol maior, conduzindo a uma meia cadência paralela interrogativa antes de cair de volta na cadência original não resolvida, sobre a dominante Fá menor [*W 32]. Agora existem três questões não resolvidas, com outras por vir. De fato, essa forma de procedimento – chegar a uma meia cadência interrogativa, depois repeti-la muitas vezes, sempre sem resolução – agora se torna uma variante familiar de uma das técnicas formais mais básicas de Beethoven: uma entrada firme no espaço musical, gerando a necessidade de uma resolução harmônica, o adiamento da resolução e, então, bem no final do movimento, a apresentação enfática da resolução necessária por meio de decisivas cadências inteiras na tônica.

Uma metáfora é a de uma grande jornada, na qual o viajante conhece qual deve ser sua meta final, mas logo é descarrilado. Então se recupera e procede até o final, mas o faz por meios que não lhe permitem esquecer o desvio, pois resolvê-lo tornou- se o motivo da jornada. Existe outro paralelo com a excitação sexual, o adiamento da satisfação e a satisfação final. Também vêm à mente as analogias com os modelos psicológicos dos eventos da infância, perdidos para a memória e depois recuperados por meio da análise na idade adulta. Na música, naturalmente, o elemento significativo colocado no início da obra não é "esquecido" e mais tarde revivido. Mas, como é introduzido cedo, pode parecer insignificante, ou, na melhor das hipóteses, inexplicável. A continuidade do processo complexo da composição "explica" ou "revela" a característica, mostrando que, de fato, ela conduz a imensas conseqüências formais e expressivas, reveladas somente mais tarde no movimento ou na composição.

Podemos procurar metáforas que descrevam as experiências humanas básicas e sejam similares ao que ouvimos nesse movimento, mas isso não quer dizer que a música "significa" literalmente ou "se refere" diretamente a esses paralelos imaginados. Mas também não há dúvida de que parte do que dá a um movimento como esse um inegável poder psíquico é sua capacidade de evocar associações metafóricas com profundas experiências humanas. A música desse tipo expõe a dinâmica das emoções

sem que sejamos capazes de nomear as emoções de outra maneira a não ser na maneira que a música as faz emergir.

Como nem o primeiro tema nem o lírico segundo tema possuem cadências que fecham suas progressões locais harmônicas, a tarefa da resolução é ainda maior para a coda, e de fato ela faz o trabalho martelando a última exposição de volta nas cadências finais em Fá menor.

O movimento lento em forma de coral, *andante con moto*, é composto de variações muito diferentes dos extensos arpejos dos primeiros temas principais do primeiro movimento – aqui a linha superior pouco se move, e somente uma linha grave ativa impede que a progressão melódica rítmica permaneça estática. A tonalidade do movimento, Ré bemol maior, é a mesma que Beethoven usou para o aparecimento final do modo maior no segundo tema do primeiro movimento. A tonalidade do movimento é, então, um oásis emocional entre tempestades. O último movimento, por sua vez, começa com uma longa insistência sobre um acorde instável – de sétima diminuta, cuja ambigüidade o torna um pivô potencial para a modulação – que é também a base para uma figura descendente em semicolcheias que estabelece a chegada em Fá menor e o primeiro tema [*W 33].

A tremenda energia nervosa do *finale* liga-o ao primeiro movimento, mas agora a colisão contínua através de áreas no modo menor não é aliviada por nenhum tema tão consolador e estabilizador quanto o segundo tema do primeiro movimento.[44] O *finale* mantém sua força trágica até o final.

Sonatas para piano Opus 79 – 81a

Os anos que encerram o período intermediário, 1809-10, trouxeram outro grupo de três sonatas para piano. Elas dão seguimento a obras marcadas por uma completa abertura de expressão – a *Quinta* e a *Sexta sinfonia*, o *Quarto concerto para piano*, o *Concerto para violino*, *Coriolano*, os trios do Opus 70 e a *Sonata para violoncelo*, Opus 69 –, mas tomam uma nova direção à medida que Beethoven entra em outra fase experimental,

que resulta no *Quarteto Harpa,* Opus 74, na *Fantasia para piano,* Opus 77 e numa nova série de canções. O cunho heróico ainda continua à sua disposição, como podemos ver no concerto *Imperador* e no *Egmont*, mas agora podemos detectar um novo ângulo de visão que, de maneiras curiosas, pressagia seu terceiro estilo. Essa perspectiva é evidente no *Quarteto em Fá menor,* Opus 95, mas também em várias outras obras dessa época, entre elas a *Sonata para piano em Mi bemol,* Opus 81a.

As três sonatas para piano são, na provável ordem de composição, a "pequena" *Sonata em sol maior,* Opus 79, a *Sonata em Fá sustenido,* Opus 78 (ambas escritas no outono de 1809) e, depois, a *Sonata Lebewohl em Mi bemol*, escrita perto do final de 1809, para comemorar a partida do arquiduque Rodolfo de Viena, em maio daquele ano. As sonatas Opus 78 e Opus 79 formam um par, embora não um dualismo entre o trágico e o pastoral, como a *Quinta* e a *Sexta sinfonia*. A sonata do Opus 78, em dois movimentos e numa escala comparativamente menor, é uma excursão ondulatória pelo reino do Fá sustenido maior – única composição de Beethoven nessa tonalidade obscura. O primeiro movimento é uma forma sonata perfeitamente proporcionada, o segundo é uma forma sonata mais arguta e divertida, sem desenvolvimento. Sua pequena companheira, o Opus 79, é a essência da simplicidade em todos os seus três diminutos movimentos, uma "sonata fácil", que qualquer amador ou criança pode tocar. É um prêmio de consolação para todas as notas perdidas pelos amadores que tentam o Opus 78.

A *Sonata Lebewohl* (que significa "adeus") é de uma magnitude maior, tanto musical quanto biograficamente. Na primavera de 1809, Viena não somente estava sob o ataque de Napoleão, mas também sob estado de sítio. Sofrendo as conseqüências de perdas anteriores em ouro, homens e territórios para os franceses no Tratado de Pressburg, de 1805, o governo austríaco estava prestes a lançar uma nova grande campanha contra os invasores. O real comandante-em-chefe, o arquiduque Karl (irmão do arquiduque Rodolfo), disse ao exército: "Soldados, suas vitórias quebrarão nossas correntes".[45] Mas, em meados de abril, as forças de Napoleão forjaram novas correntes para os austríacos, derrotando-os em batalhas ao longo do Danúbio, na Bavária, e depois avançando sobre

Viena. Em 10 de maio, eles alcançaram a cidade e exigiram sua rendição. Quando o novo comandante, o arquiduque Maximilian, recusou-se a capitular, Napoleão ordenou uma barragem esmagadora da artilharia que durou vinte e quatro horas. Chocados e aterrorizados, os vienenses buscaram abrigo onde quer que fosse. Beethoven refugiou-se do impiedoso e aparentemente incessante bombardeio no porão da casa de seu irmão Caspar Carl, e teve que cobrir seus ouvidos doentes com travesseiros.[46] O restante da família real, inclusive o arquiduque Rodolfo, tinha deixado a cidade no dia 4 de maio, com a maioria da nobreza e todos os que puderam escapar da capital arrasada, que se preparava para enfrentar um exército francês invasor mais forte, com milhares de soldados. Como Beethoven escreveu a Breitkopf em julho: "Que vida destrutiva e desordenada vejo e sinto ao redor de mim, nada a não ser tambores, canhões e a miséria humana em todas as formas".[47] E quando a ocupação francesa finalmente terminou, em novembro, depois de uma paz negociada que deixou Viena destruída e arruinada, ele escreveu novamente para dizer:

> *Estamos gozando um pouco de paz depois da destruição violenta, depois de ter sofrido todas as dificuldades e misérias que alguém poderia concebivelmente suportar – trabalhei durante umas poucas semanas sucessivas, mas me pareceu que foi mais para a morte do que para a imortalidade.*[48]

O arquiduque Rodolfo, nascido em 1788, era o mais jovem dos doze filhos do grão-duque Leopoldo, que sucedera José II em 1790. Mas, depois de reinar por apenas dois anos, Leopoldo e sua mulher morreram em 1792.[49] Com sua morte, o cetro passou a seu filho mais velho, Francisco I, então com 24 anos. O jovem Rodolfo, que tinha somente 4 anos quando Franz subiu ao trono imperial, recebeu uma educação liberal, do tipo que preparava as crianças da família real para suas futuras responsabilidades. Na família real, a música era mais do que um ornamento: era um interesse sério para Francisco I e sua mulher, Maria Teresa.[50] Aos 15 ou 16 anos (1803-04), Rodolfo era um excelente pianista, e provavelmente conheceu Beethoven nos saraus musicais promovidos

pelos Lobkowitz e outros de seu círculo social. Em 1804, parece que ele se tornou aluno de Beethoven, o que iniciou um longo e íntimo relacionamento que durou por toda a vida do compositor.

Embora Beethoven às vezes expressasse impaciência com Rodolfo em cartas, sua relação pessoal com o arquiduque não tinha a irascibilidade que ele demonstrava abertamente com os outros patronos e com a maioria das pessoas. Como único aluno sério de composição de Beethoven, Rodolfo completou mais de vinte e cinco obras sob sua tutela, e continuou a compor até muito depois de 1814, quando a epilepsia, a gota e o reumatismo o impediam de tocar piano. Naquela época, Beethoven não ensinava mais piano às jovens senhoras da nobreza, mas manteve Ferdinand Ries como pupilo durante anos, e as aulas de composição para o arquiduque durante um longo tempo. Que Beethoven levava suas responsabilidades pedagógicas a sério é evidente pelo seu caderno de apontamentos, *Elementos sobre baixo contínuo*, que organizou em 1809, e para o qual esboçou tratados teóricos sobre Johann Joseph Fux, C. P. E. Bach, Daniel Dottlob Türk, Johann Philipp Kirnberger e Johann Albrechtsberger.[51]

O arquiduque Rodolfo formou uma biblioteca musical valiosa, comparecia ao teatro e à ópera, levava a sério seus interesses religiosos e culturais e era muito mais humanista do que muitos esnobes aristocráticos menos dotados de sua época e do seu meio.[52] Ele foi especialmente útil a Beethoven em 1809, quando, em março (antes do sítio francês), juntou-se ao príncipe Kinsky e a Joseph Lobkowitz para pagar uma renda anual de quatro mil florins a Beethoven, para mantê-lo em Viena e evitar que ele aceitasse a oferta de Jerôme Bonaparte para o posto de mestre-de-capela na Westfália.

Portanto, a dedicatória de obras importantes que Beethoven fez a Rodolfo – mais do que a qualquer outro indivíduo – não era mera lisonja. Além da *Sonata Lebewohl* e da *Missa solemnis*, escritas expressamente para Rodolfo, foram-lhe oferecidos o *Quarto concerto para piano*, o concerto *Imperador*, a *Sonata para violino,* Opus 96, o *Trio* Opus 97, a *Sonata Hammerklavier*, a *Sonata para piano,* Opus 111 e a *Grande fuga*. Curiosamente, três dessas obras – a *Hammerklavier*, a *Grande fuga* e o

Credo da *Missa solemnis* – possuem fugas fechadas em si bemol maior, e todas, exceto os dois concertos, possuem manifestações contrapontísticas ou, até mesmo, passagens completas em fuga em pelo menos um movimento. É possível que esse envolvimento com o contraponto se relacione simbolicamente aos interesses de Rodolfo como músico.[53] A *Missa solemnis*, talvez o único grande projeto da última parte da vida de Beethoven, foi planejada para a posse de Rodolfo como arcebispo de Olmütz, na Morávia, em março de 1820, mas Beethoven não a completou efetivamente senão em 1822, e a apresentou ao novo arcebispo na primavera seguinte.

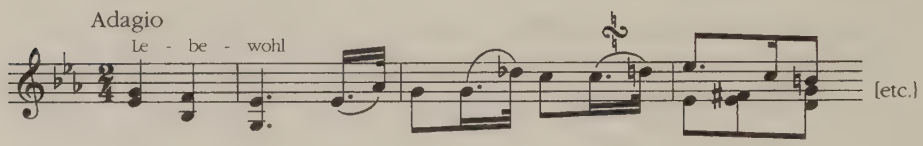
Beethoven tinha orgulho de ter um aluno que era um músico sério e um membro da família real. O aspecto social desponta numa carta para Gleichenstein em 1810, depois que este não compareceu a um ensaio onde teria encontrado o arquiduque: "Você deixou escapar uma grande ocasião, não porque não escutou minha música, mas porque teria conhecido um príncipe amável e talentoso, e porque, como amigo de seu amigo, você não teria sido melindrado por sua elevada posição social".[54]

Os rascunhos mostram uma anotação: "A partida [ou seja, *Der Abschied*; está riscado *Das Lebewohl*] – em 4 de maio – dedicada e escrita com o coração a Sua Alteza Imperial". A obra é também chamada *Les Adieux*, porque Breitkopf a publicou em 1810 em edições separadas na Alemanha e na França, embora Beethoven quisesse uma única edição com títulos em ambas as línguas.[55] Em alemão, os movimentos se intitulam: *Das Lebewohl*, *Abwesenheit* e *Das Wiedersehen* ("O adeus", "Ausência" e "O reencontro").

A natureza francamente programática da sonata causou embaraço a alguns analistas do século XX, que não quiseram acreditar que Beethoven tivesse sucumbido às tentações da música descritiva. Assim, somos informados de que "os títulos [...] hoje soam ligeiramente cômicos, e é difícil que o próprio Beethoven esperasse que fossem levados a sério".[56] Os fatos contam uma história diferente, pois, em cartas a Breitkopf, Beethoven refere-se repetidamente à sonata como tendo três movimentos, com esses títulos precisos, e a chama de sonata "característica", significando programática. Mais tarde, ele até se deu ao trabalho de repreender os

editores por terem publicado a obra com título em francês, já que, segundo ele, "Lebewohl" significa algo bem diferente de *Les adieux*, pois "o primeiro é dito de uma maneira calorosa para uma pessoa, e o outro para uma assembléia ou para cidades inteiras".[57] O fato de ele ter escrito a palavra "Le-be-wohl" – assim, com as sílabas separadas – é o sinal mais seguro de que Beethoven queria que o início da obra, pelo menos, fosse uma expressão direta de um gesto amigável para aquele que partia. (Um paralelo pode ser encontrado nos nomes de três pássaros escritos na coda do movimento lento da *Sinfonia pastoral*.) A figura "Le-be-wohl"

Sonata para piano em Mi bemol maior, Opus 81a (Das Lebewohl [Les Adieux]), começando com a mão direita somente:



forma uma fusão sem precedentes entre o motivo de abertura da sonata e o mundo que ela representa: está escrita na partitura como se fosse uma canção velada, naturalmente sem qualquer outro texto.

Ainda assim, o fato de Beethoven querer que a peça carregasse os sentimentos que ele atribuía à sua ligação com o jovem arquiduque não limita seu significado estético potencial para sua situação biográfica imediata. Dahlhaus sugere a separação entre o "assunto biográfico" e o "assunto estético", e que esse último emerge da própria obra, e não das circunstâncias factuais que a inspiraram.[58] De fato, é evidente que o início "significa" a idéia de "adeus" num sentido fortemente romântico graças ao uso das quintas das trompas, sons associados às trompas de caça que ecoam nas florestas e que sinalizam a nostalgia para as sensibilidades românticas. Charles Rosen salienta esse fato em conexão com o uso das quintas das trompas no *Der Lindenbaum,* de Schubert, a quinta canção do seu ciclo *Winterreise*, na qual "ausência e arrependimento" são os temas centrais.[59] O entrelaçamento de trompas suaves à distância é exa-

tamente o efeito que Beethoven cria na coda do primeiro movimento, quando dois pares de trompas – tocadas no diapasão agudo e grave – respondem uma à outra em ecos vívidos [*W 34].

Música de câmara lírica e monumental

O ano de 1808, um período produtivo, viu a primeira de três outras composições clássicas de música de câmara para teclado: a *Sonata para violoncelo* Opus 69 (publicada em abril de 1809), e os dois *Trios para piano,* Opus 70, publicados no verão de 1809, dedicados à condessa Erdödy. Sem diminuir sua individualidade, podemos dizer que os trios são claramente relacionados como correlativos opostos, e que as três obras podem ser consideradas uma trilogia. Elas desenvolvem novas formas de misturar e opor os papéis das cordas e do teclado que revisam radicalmente os padrões anteriores. Todas as três abrem caminho para a virtuosidade expansiva e confortável das últimas obras de câmara para teclado de Beethoven, o *Trio Arquiduque* e a *Sonata para violino,* Opus 96.

Sonata para violoncelo, Opus 69

Quando Beethoven começou a *Sonata para violoncelo em Lá maior,* Opus 69, tinha atrás de si as sonatas para violoncelo do Opus 5 e nove das suas dez sonatas para violino. Ele recorreu a essas obras redimensionando os níveis de sutileza que aparecem ao longo da *Sonata,* Opus 69, uma das composições mais belas e intrincadas da música de câmara. O tema de abertura do primeiro movimento, para violoncelo solo em registro grave, contém as sementes do motivo, que crescem e florescem no resto do movimento [*W 35]. Esse tema projeta uma ancoragem no intervalo de quinta da tônica, Lá-Mi, que depois muda na direção do Fá sustenido menor (Fá sustenido-Dó sustenido). Essa sucessão de intervalos dá seus frutos na seção de desenvolvimento, cujas tonalidades principais subordinadas são o Dó sustenido menor e o Fá sustenido menor. Se a obra possui três ou quatro movimentos não é um assunto resolvido.

A posição do grande *scherzo* em Lá menor como segundo movimento lembra a ordem do *Quarteto nº 1,* Opus 59 (apesar de não ter sua amplidão de escala), mas o movimento lento em Mi maior, que começa como um pomposo *adagio* lírico com a promessa de um futuro brilhante, pára de repente depois de apenas duas tensões melódicas e dá lugar ao *finale*. O plano parece o da *Sonata Waldstein*, a não ser pelo fato de, no lugar de uma misteriosa introdução para o *finale*, termos uma oportunidade luxuriantemente melódica para explorar a *dominante*, uma tonalidade que é relativamente negligenciada nos dois primeiros movimentos. Mais importantes são as muitas formas de interação entre o violoncelo e o piano na expansão temática e no desenvolvimento motívico que corre ao longo da sonata.

O manuscrito remanescente desse primeiro movimento – uma verdadeira partitura beethoviana – contém uma completa revisão do relacionamento entre a parte do violoncelo e a parte da mão direita do piano em toda a seção de desenvolvimento. Vemos que, nesse estágio comparativamente tardio, Beethoven tinha escolhido o conteúdo temático básico do movimento, mas não sua distribuição final entre os instrumentos. Juntamente com muitas outras pequenas alterações, o manuscrito mostra um Beethoven lutando com o problema de como tornar esses dois instrumentos recíprocos na função, em vista das diferenças que apresentam em extensão e em registro. Muito mais do que nas sonatas do Opus 5, essa obra traz, pela primeira vez numa sonata para violoncelo de ampla escala, os dois instrumentos em equilíbrio e alternância de função. Essa característica, aliada à sua força de convicção temática e motívica, é a razão pela qual a *Sonata para violoncelo,* Opus 69, constituiu a base do repertório das sonatas para violoncelo do século XIX que emergiu nas obras de Mendelssohn, Brahms e outros compositores.[60]

Trios para piano Opus 70

Pode-se dizer quase a mesma coisa sobre os trios para piano Opus 70: eles elevam o gênero a um nível a partir do qual ele poderia progredir – conforme testemunham, sobretudo, os trios de Schumann e de Brahms.

Olhando para seus trios anteriores, enquanto trabalhava nos Opus 70 em 1808, Beethoven poderia ter se sentido orgulhoso dos três trios Opus 1, com seus desafios enérgicos e expressivos a Mozart e a Haydn, mas mesmo os seus impulsos mais progressistas são insípidos se comparados com o nº 1 do Opus 70. Esse *Trio em Ré maior*, mais tarde chamado de *Fantasma*, é uma obra compacta em três movimentos, com dois movimentos muito rápidos que encerram um *largo assai ed espressivo*.

O primeiro movimento martela seu tema de abertura num completo uníssono, com o piano em oitavas acima e abaixo da oitava intermediária, preenchida pelo violino e pelo violoncelo. O padrão vigoroso de quartas descendentes, cada grupo descendo de pontos iniciais sucessivamente mais elevados, contém um motivo rítmico típico do período intermediário (longo-curto-curto-longo), que ele iria usar em compasso binário no *finale* da *Sétima sinfonia*. Aqui, esse motivo contrasta com o tema lírico alternativo no violoncelo, e depois a dialética das duas idéias temáticas corre através do movimento com rigor e paixão. O *finale*, de alguma forma mais relaxado que o primeiro movimento, muito embora seja marcado *presto*, é rápido e suave do começo ao fim. Suas passagens em mínimas que marcham resolutas prenunciam sua semelhança com o *finale* da *Oitava sinfonia*, mas com alguns momentos quase improvisatórios que Beethoven usou somente em sua música para piano.

O segundo movimento, *largo*, supera em suspense dramático e em efeitos atmosféricos todos os outros movimentos lentos do segundo período. Desde o princípio, com o violoncelo e o violino sozinhos, seguidos por acordes pulsantes no piano, o movimento prende a imaginação do ouvinte à medida que flui lentamente. Suas anomalias incluem uma estranha progressão melódica de sua tônica Ré maior para o Dó maior, seus extremos de registro e de dinâmica, longas figurações de escalas em cascata na parte do piano, que correm através de duas ou mais oitavas, tremolos com o piano e com as cordas, paradas súbitas e abruptas, e silêncios perto do fechamento.[61] Em 1842, Czerny escreveu que esse movimento lhe lembrava a primeira aparição do fantasma em Hamlet, cunhando assim o título coloquial de *Fantasma* para a obra inteira. Sem que Czerny soubesse na época, nos rascunhos para o movimento lento

afloram idéias muito próximas dos esboços em Ré menor para uma abertura do coro das bruxas que Beethoven escreveu quando considerava compor uma ópera sobre Macbeth a partir de um libreto de Collin.[62]

Depois do *Fantasma*, o *Trio em Mi bemol nº 2,* Opus 70, volta-se do demoníaco para o humano. É uma obra curiosa e idiossincrática em quatro movimentos, o único ciclo completo de Beethoven no qual dois movimentos *allegretto* ficam lado a lado, como segundo e terceiro movimentos. O esquema da tonalidade também é surpreendente: 1) um *allegro ma non troppo* em Mi bemol maior, com uma introdução lenta interessante, *poco sostenuto* (a mesma marca da introdução da *Sétima sinfonia*); 2) um *alegretto* em Dó maior cheio de humor e gentileza; 3) um *allegretto ma non troppo* em Lá bemol maior, com um andamento 3/4 tipo valsa pré-romântica, com *trio* (não marcado assim) em unidades de quatro compassos, alternando entre as cordas e o piano, e com soberbos momentos modulatórios que parecem fugir da tônica e depois retornar a ela por prestidigitação; e 4) um *allegro finale* em Mi bemol maior, cheio de mudanças inesperadas e toques de humor em cada mão.

Em 1813, E. T. A.Hoffmann não pôde se conter sobre a originalidade e o brilhantismo do trio.[63] Depois de sua crítica sobre a *Quinta sinfonia* (da qual elogia a capacidade de transportar o ouvinte ao "reino do infinito"), e vendo sua reverência aos dons de Beethoven "confirmada a cada nova obra do mestre", Hoffmann declara que esses "trios maravilhosos" mostram como "Beethoven carrega o espírito romântico da música no fundo da alma, e com que genialidade, com que sentimento profundo de autocontrole, de serenidade [*Besonnenheit*] ele anima cada obra". Não é surpreendente que o *Trio em Ré maior* provoque o maior elogio de Hoffmann. Mais interessante, porém, é sua reação ao *Trio em Mi bemol.* O tema do primeiro movimento *allegro*, ele diz, lembrou-lhe involuntariamente a *Sinfonia nº 39,* de Mozart, na mesma tonalidade – embora se apresse em acrescentar que queria dizer somente o tema, não seu desenvolvimento, que é puramente beethoviano em sua fragmentação de motivos. O alegre segundo movimento lembra-lhe Haydn, especialmente os *andantes* de certas sinfonias de Haydn. As dificuldades pianísticas em ambos os trios é inegável, mas Hoffmann alega que intérpretes experimentados, mergulhados

em Beethoven, irão achá-los completamente idiomáticos. Mais eloqüentes são suas reiteradas afirmações de que essa é uma música de uma ordem mais elevada, música de um espírito acima da maioria dos músicos da época:

> *Como se tornou moda utilizar a música apenas como divertimento secundário, para eliminar o enfado, tudo agora precisa ser leve, agradável, divertido – ou seja, sem qualquer significado ou profundidade. Infelizmente, existem no mundo muitos compositores que seguem o espírito da época, e portanto existem muitos prazeres fáceis disponíveis. Além disso, muitos músicos razoavelmente decentes queixam-se das dificuldades para compreender as obras de Beethoven, e até mesmo de Mozart; isso, entretanto, deve-se a uma imbecilidade subjetiva que não lhes permite perceber ou apossar-se do conjunto em suas partes. Em vez disso, elogiam a clareza de composições medíocres.*[64]

Hoffmann poderia também ter observado que Beethoven criou novas oportunidades para os instrumentos do trio. As partes das cordas são mais difíceis do que as dos trios anteriores; as partes dos violoncelos, especialmente, são muito mais proeminentes e de extensão mais ampla. Aqui, como nos quartetos, a emancipação que Beethoven confere ao violoncelo é uma das realizações mais destacadas de sua música de câmara do período intermediário. A maior agilidade e sonoridade que essa música requer do violino e do violoncelo permite que as partes do piano se tornem mais expansivas também: densos *clusters* cordais em ambas as mãos, muito uso do pedal, figurações novas e complexas para o teclado, o violino e o violoncelo tocando em oitavas contra o piano, um som mais pesado no conjunto inteiro – tudo isso faz desses trios os frutos de novas maneiras de pensar sobre os conjuntos de sonoridades como um todo.

O *Trio Arquiduque*

Com os dois trios do Opus 70, entramos na última fase do segundo período de Beethoven. Seu trio final, o único que, ainda que informalmente,

carrega o nome do arquiduque para a posteridade, foi concebido numa proporção sinfônica, chegando a ser maior que o par Opus 70. Em 1816, uma tentativa de escrever um trio em Fá menor falhou depois de alguns rascunhos. Na época, o interesse de Beethoven em misturar cordas e piano havia diminuído à luz de uma mudança ampla em suas premissas estéticas, que o estavam conduzindo a outras tarefas. Da mesma forma, a *Sonata para violino em sol maior,* Opus 96, é a última de suas sonatas acompanhadas por qualquer instrumento.

O *Trio Arquiduque* foi escrito na primeira parte de 1811, e seguido da elaboração de *As ruínas de Atenas* e de *O rei Estêvão*; no outono daquele ano, ele começou seu primeiro trabalho para a *Sétima sinfonia*. O trio só foi publicado em 1816, juntamente com algumas obras anteriores. Todas essas composições foram vendidas para o editor Sigmund Anton Steiner em 1815, embora Beethoven retivesse os direitos autorais para a Inglaterra. Aparentemente, Steiner emprestou dinheiro a Beethoven em 1813, e foi pago dois anos mais tarde com o direito de publicação desse conjunto de obras Opus 90 e seguintes, o que inclui a *Sétima* e a *Oitava sinfonia*, o *Quarteto,* Opus 95, a *Sonata para violino,* Opus 96, e esse trio. O manuscrito autógrafo remanescente, que data de 1815, inclui algumas pequenas revisões que Beethoven provavelmente fez perto de sua publicação, mas no principal o trio é produto de 1811.[65]

O *Arquiduque* é outra obra monumental, comparável ao *Quarteto nº 1,* Opus 59. O segundo movimento *scherzo* e o movimento lento são numa proporção muito grande como os do Opus 59, e não condensados como o *adagio* do Opus 69. A abertura do primeiro movimento com o solo do piano, com seu tema *legato* compacto, sustentado por acordes completos, confere um tom de nobreza à obra inteira, ao mesmo tempo que estabelece também que o contraste básico para a tonalidade Si bemol maior do primeiro movimento não será sua dominante, Fá maior, mas sua subdominante, Mi bemol maior.[66] Nada é mais suavemente misterioso do que a abordagem *pianissimo* para a recapitulação, não por sua dominante, mas pelos trinados cromáticos serenos sobre o próprio Si bemol agudo (Si bemol-Dó bemol), com Ré-Mi bemol e Fá-Sol bemol em rápida alternância abaixo deste, depois acrescido do violoncelo com um

grave Si bemol-Lá. Dessa nuvem harmônica evolui o retorno para a tônica, e o tema principal avança clara e serenamente com uma variante pequenina, mas significativa, no quarto tempo do tema, que então prossegue quando o tema retorna.

Algumas aventuras ao longo desse complexo primeiro movimento incluem a mais longa seção *pizzicato* de Beethoven (na seção de desenvolvimento), o que supera suas experiências anteriores com as longas passagens pizzicato do *Quarteto,* Opus 74 e do *Quarteto nº 1,* Opus 59. O ponto crucial do movimento é a coda, na qual a dominante longamente adiada faz uma aparição insistente e cadencial depois da outra, numa técnica que faz lembrar o primeiro movimento da *Appassionata* [*W 36].

O *scherzo* é numa escala maior, com a alternância habitual do quíntuplo *scherzo-trio* da *Quarta sinfonia* e de outras obras do período intermediário. Aqui, existem três contrastes de estilo: as sonoridades brilhantes do próprio *scherzo*, construído sobre o tema de abertura; o tema cromático fluente do *trio*, que é um *fugato* em Si bemol menor; e a valsa em estilo vienense do segundo tema do *trio*, atacada *fortissimo* no piano e depois alternada com o motivo principal do tema *fugato* cromático. Depois de tudo isso, o movimento lento, em Ré maior, emerge como de outro mundo. Seu longo tema em estilo coral, *andante cantabile*, é seguido por quatro amplas variações e uma coda. O *finale*, um relaxado *allegro moderato*, relembra a abertura do primeiro movimento, com suas mudanças imediatas da tônica para a subdominante; ele amplia seu material através da forma sonata-rondó em grandes proporções, fechando finalmente numa surpreendente coda *presto* que abre em Lá maior e depois volta, através do Mi bemol maior, para a tônica principal, Si bemol maior. A coda ancora a obra inteira com cadências vigorosas, similares às que finalizam o primeiro movimento.

Há muito tempo os violinistas têm observado que, ao longo de todo o *Trio Arquiduque*, o violino tem um papel de certa forma menos proeminente que o do violoncelo, que tem responsabilidades maiores na sustentação da melodia, responsabilidades que vão muito além das passagens nas quais mede forças com o violino, frase por frase. E, como o teclado é ainda mais rico e pesadamente carregado com a escrita de acordes e figuras

variadas do que nos *trios,* Opus 70, a sonoridade total dessa obra é quase a de um pequeno conjunto orquestral disfarçado de trio. Todos sentem a nobreza de concepção que fundamenta essa obra; mas nem todos compreendem a que distância ela se encontra além do mundo sonoro da música de câmara de teclado anterior, mesmo dos *trios*, Opus 70.

Sonata para violino, Opus 96

Em contraste, a *Sonata para violino em sol maior,* Opus 96 é reflexiva, lírica e sutil. Escrita em 1812, novamente para o arquiduque, é a primeira sonata para violino de Beethoven em quatro movimentos desde a *Sonata em Dó menor nº 2,* Opus 30. A versão final pode também ter sido revisada em 1815, antes da publicação.[67] Assim como a Kreutzer tinha sido escrita para Bridgetower, e depois para Kreutzer, e o concerto o tinha sido para Clement, essa sonata foi escrita para Pierre Rode, outro brilhante violinista francês, recém-chegado a Viena em 1812, e que a estreou para o arquiduque numa *soirée* Lobkowitz em dezembro daquele ano. Beethoven pensou cuidadosamente em como escrever a obra sob medida para o intérprete, tal como Mozart uma vez fizera algumas árias específicas para os cantores das suas óperas, mas nesse caso ele parecia um tanto impaciente com a interpretação de Rode quando escreveu ao arquiduque em dezembro de 1812:

> *Eu não me apressei indevidamente para compor o último movimento meramente pelo fato de ser pontual; além disso, em vista da interpretação de Rode, tive que pensar um pouco mais sobre a composição desse movimento. Em nossos* finales, *gostamos de ter passagens razoavelmente ruidosas, mas Rodes não se interessa por elas... e assim eu tive alguma dificuldade... Entretanto, tudo será um grande sucesso na terça-feira.*[68]

O espírito do novo romantismo paira sobre o início dessa sonata, com suas trocas serenas de um motivo breve entre o violino e o piano, que se desenvolvem por um período mais extenso [*W 37]. Fica absolutamente claro que Schubert ouviu essa obra com admiração. Antecipações de Schubert emer-

gem na linguagem do violino e do teclado, assim como no traçado delicado da sua interação. Certas idéias musicais do primeiro movimento parecem até mesmo prenunciar o *Trio em Mi bemol maior,* de Schubert.

Existe encanto e beleza em cada movimento dessa obra, como Carl Flesch percebeu quando a chamou de "a obra mais perfeita de toda a série" das sonatas para violino de Beethoven, por suas qualidades mais profundas sob a superfície lírica, por evitar as passagens de mero virtuosismo, pelo refinamento de textura e delicadeza de sonoridade.[69] Os movimentos intermediários são exemplos maduros dos métodos de *scherzo* e de movimento lento de Beethoven. O *finale* é um conjunto estabelecido sobre um tema "Gassenhauer" (um tipo de tema travesso em 2/4, encontrado nas óperas leves alemãs), genericamente similar ao das *Variações Kakadu*, mas com uma bonita mudança harmônica à medida que modula, surpreendentemente, para o Si maior, em sua terceira melodia e depois retorna ao Sol maior para o fechamento. As variações abrigam astutas elaborações do tema e do seu conteúdo motívico, assim como uma passagem *adagio* altamente ornamentada. Elas também incluem, como sinal desses últimos tempos, uma variação *fugato* que emerge, serena, modifica radicalmente a perspectiva do movimento e depois retorna ao tema principal. Um *poco adagio* prolongado então liquida o entrelaçamento em Si maior, dentro do tema original, e estabelece um fechamento brilhante. No sentimento do seu estilo, o humor desse movimento em 2/4 empresta algo de muitos *finales* anteriores de Beethoven, como o último movimento encantador do *Quarteto nº 2,* Opus 18, na mesma tonalidade. Também transmite aquelas formas de humor mais complexas e irônicas que Beethoven cultivou mais tarde em *finales*, em movimentos para piano e em certos *scherzi* até seu último período. Seus correspondentes mais próximos incluem o *finale* da *Sonata para violoncelo em Dó maior nº 2,* Opus 102, algumas das *Bagatelas* em tempo rápido, como a nº 10, Opus 119; a nº 2, Opus 126; e o diminuto *scherzo* da Opus 130.

Capítulo 15

Quartetos de cordas

Os Quartetos Razumovsky

Por volta de 1810, um casal de italianos, o violinista Felix Radicati e a soprano Teresa Bertinotti, fazia uma excursão pela Inglaterra. Numa visita ao músico inglês Thomas Appleby em Manchester, eles encontraram sobre o piano as partes recém-publicadas dos quartetos do Opus 59 de Beethoven. Segundo um relato, Radicati teria exclamado: "Você tem as partituras! Ah! Segundo se diz, e acredito que seja verdade, Beethoven é um músico louco – pois estas [peças] não são música. Ele as apresentou a mim, ainda em manuscrito, e a seu pedido eu as dedilhei. Eu lhe disse que certamente ele não considerava essas obras como música! Ao que ele respondeu: 'Oh! elas não são para você, mas para uma época posterior!'"[1]

A época posterior chegou rapidamente. Vinte anos mais tarde, músicos e ouvintes começavam a compreender que esses três quartetos representavam uma linha divisória na história dos quartetos, comparável à *Eroica* e à *Waldstein*. À sua maneira, cada quarteto incorpora uma transformação, uma expansão do reino do possível no gênero que os contemporâneos consideravam o mais exigente da música de câmara. Já em 1831, Ignaz von Seyfried escreveu que, por volta de 1806, "Beethoven procurou trazer profundas realizações no estilo do quarteto, um gênero nobre, que tinha sido renovado por Haydn ou, para dizer melhor, que Haydn tinha feito surgir do nada; ao qual o gênio universal de Mozart tinha conferido um conteúdo maior e mais profundo, preenchendo-o com luxuriante imaginação; e no qual, finalmente, nosso Beethoven deu esses passos culminantes, que somente poderiam ser tentados por alguém predestinado e no qual dificilmente poderia ser igualado por qualquer outro compositor".[2]

O comentário de Seyfried era influenciado por seu culto a heróis, mas continha um núcleo de verdade: se existiu um passo revolucionário na música de câmara de Beethoven do período intermediário, esse passo estava nos quartetos Opus 59. Embora os quartetos Opus 18 tenham sido produtos de sua primeira maturidade, ficavam à sombra dos últimos quartetos de Mozart, especialmente os seis de 1875, dedicados a Haydn. E se, no Opus 18, Beethoven também estivesse competindo com os últimos quartetos de Haydn (que, exceto um, também foram escritos nos anos 1790), mesmo as características progressivas do Opus 18 prenunciavam muito mais magnificência futura do que poderiam incorporar. Não há dúvida de que as características mais importantes do Opus 18 superaram as normas estéticas estabelecidas: são testemunhas disso as elaborações motívicas do primeiro movimento e a retórica do *adagio* no nº 1; o suave profissionalismo do nº 3; as irrupções em Dó menor do nº 4; ou a economia de composição do nº 6, para não mencionar o ritmo frenético de seu *scherzo* ou os labirintos harmônicos de *La malinconia*. Todavia, o abismo entre o Opus 18 e o Opus 59 é tão grande quanto o que separa a *Primeira sinfonia* da *Quinta* e da *Sexta*, ou a *Pathétique* da *Appassionata*. Em cada categoria, Beethoven entrava em outro mundo.

A encomenda dos novos quartetos chegou a Beethoven não por algum de seus antigos patronos, como Lobkowitz ou Lichnowsky, mas do embaixador da Rússia na corte de Viena, o conde Andreas Kyrillovitch Razumovsky. Mesmo entre os fanáticos endinheirados da música de câmara, Razumovsky se sobressaía. Entusiasta de Haydn, ele tocava o segundo violino em formações de quarteto, patrocinava concertos de quartetos e em 1808 substituiu Lichnowsky como patrono do Quarteto Schuppanzigh, na época o melhor de Viena. Segundo um biógrafo, Razumovsky "vivia em Viena como um príncipe, encorajando a arte e a ciência, circundado por uma rica biblioteca e outras coleções, invejado por todos; quais as vantagens de tudo isso para os interesses russos, é outra questão".[3] Ao se casar, em 1788, com uma filha da condessa Thun, Razumovsky alcançou o topo do escalão do patronato vienense, e provavelmente conhecia Beethoven mais do que casualmente antes de 1805.

Conde Andreas Kyrillovitch Razumovsky, embaixador russo na corte austríaca, que pediu a Beethoven os três quartetos do Opus 59 (Historisches Museum, Viena).

Foi oportuno que ele tivesse oferecido essa oportunidade a Beethoven nessa época, porque seu palácio vienense pegou fogo em 1814 e todo o seu conteúdo foi destruído. Não se sabe muita coisa sobre seus últimos anos, mas parece que na década de 1820 ele viajou para Itália, França e Inglaterra, e que em 1826, último ano de Beethoven, apareceu novamente em Viena – agora "sem dinheiro", conforme o sobrinho de Beethoven, Karl, observou secamente num dos "Cadernos de Conversação".[4]

O maior violinista local, Ignaz Schuppanzigh participou da carreira de Beethoven durante um longo período, dos anos 1790 até 1816, e depois novamente nos anos 1820. Homem gordo e jocoso, que Beethoven apelidara de "Mylord Falstaff", fundou seu quarteto e o manteve unido, com algumas trocas de membros, até 1816, quando a abertura diplomática criada pelo Congresso de Viena o levou para a Rússia para prosseguir sua carreira. Quando voltou a Viena, em 1823, Beethoven o saudou com um cânone *presto* em cinco vozes, chamado *Falstafferel, lass*

Ignaz Schuppanzigh, o principal violinista de vários quartetos de cordas que levavam seu nome, foi por muito tempo associado a Beethoven e interpretou muitas de suas composições de música de câmara (Osterreichische Galerie, Viena).

dich sehen ("Falstaffo veio me ver").[5] Schuppanzigh permaneceu proeminente e influente na cidade, não somente como diretor de um quarteto, mas por sua inclusão regular como concertista em apresentações orquestrais e de outros conjuntos musicais, até sua morte, em 1830. Ele tocou nas estréias de novas obras de Beethoven, desde o *Septeto,* de 1800, até a *Nona sinfonia,* em 1824, e estreou vários dos quartetos posteriores, até que as complexidades do último estilo de Beethoven tornaram-se excessivas para ele.

O trabalho de Beethoven para o Opus 59 foi suspenso pelas complicações da *Leonore*, de modo que ele só pôde realmente se concentrar na nova obra do final da primavera até o outono de 1806. O autógrafo do primeiro quarteto, em Fá maior, contém uma inscrição: "Começado em 26 de maio de 1806", algo muito incomum para Beethoven escrever numa partitura autógrafa. A acreditar em suas cartas para

Breitkopf & Härtel, ele completou o nº 1 em julho, e os três em novembro. O período de 1806 até o início de 1807 foi uma época de espantosa produtividade em várias frentes: além desses quartetos e da revisão da *Leonore*, ele completou o *Quarto concerto para piano*, a *Quarta sinfonia*, o *Concerto para violino* e o *Coriolano*, provavelmente nessa ordem.[6] Os rascunhos remanescentes do Opus 59 são poucos, num número muito menor do que os de qualquer outro dos quartetos, mas temos rascunhos completos dos três manuscritos finais autógrafos. Eles mostram que os três quartetos foram muito provavelmente compostos na ordem em que foram publicados em 1808, quando apareceram adornados com um belo título na página inicial que listava todos os títulos e honrarias de Razumovsky tão ostensivamente como se estivesse paramentada com os galões e as medalhas que este usava em seu uniforme de gala de embaixador.

A escolha da tonalidade, do caráter estético, do tamanho e do plano dos movimentos sugere que eles formam uma trilogia, comparável, num certo grau, às últimas três sinfonias de Mozart, que foram escritas em seis semanas. A analogia pode ser mais que especulativa. Ambos os conjuntos apresentam três obras inovadoras: uma em tom maior, uma em tom menor, e a última, uma composição brilhante em Dó maior, terminando com um *finale* contrapontístico. Como testamento sinfônico de Mozart, a nº 39, em Mi bemol; a 40, em Sol menor; e a 41, em Dó maior, *Júpiter*, seguem trilhas divergentes. A nº 39 é uma realização profunda daquela parte do talento artístico de Mozart que o aproxima de Haydn, especialmente em seu vigoroso *finale*. A nº 40 é uma expressão clássica da pungência que Mozart podia convocar nos momentos mais dolorosos, como no *Quinteto de cordas em Sol menor* e na ária de sofrimento de Pamina, *Ach, ich fühl's* ("Oh, eu sinto isso") em *A flauta mágica*. E a *Sinfonia Júpiter* resume o ideal do sublime no mundo sinfônico do final do século XVIII, combinando clareza formal e o mais alto engenho no primeiro movimento, profunda expressividade no seu movimento lento e, no final da obra, uma síntese inigualável em forma de sonata e fuga, baseada na elaboração de Mozart de um tópico contrapontístico clássico que se remete a Fux.[7]

A mesma ligação é sentida nos *Quartetos,* Opus 59. O primeiro, em Fá maior, é o mais longo e mais imponente, composto nos moldes da *Eroica*, com quatro movimentos muito longos, todos em forma sonata. O nº 2, em Mi menor, é denso, angular, de difícil compreensão na primeira audição, como as platéias de Beethoven descobriram. O nº 3 é a coroa em Dó maior do opus, aquele que os contemporâneos acharam mais fácil compreender. Que Beethoven encontrou meios de sugerir conexões entre uma obra e outra fica evidente não apenas na maneira como ele usa abertamente temas russos nos primeiros dois quartetos e, possivelmente, no terceiro, mas ainda mais nas associações entre as tonalidades. Assim, o *finale* do *Quarteto nº 2 em Mi menor* prepara o Dó maior da obra seguinte ao se abrir não na sua própria tônica, Mi menor, mas em Dó maior, sem oferecer realmente uma chegada enfática ao Mi menor ainda por um longo tempo.

As três obras ampliam o modo de expressão do gênero. Suas dificuldades técnicas e seus momentos bizarros alarmaram e surpreenderam os intérpretes, não somente Radicati, mas um velho conhecido de Beethoven em Bonn, Bernhard Romberg – agora um famoso violoncelista –, que menosprezou a parte do violoncelo do nº 1 depois de não ter encontrado nada para tocar no solo da frase de abertura do *scherzo* além de uma única nota Si bemol. Os críticos ficaram impressionados, mas um tanto intimidados. Um deles escreveu que as obras eram "profundamente planejadas e excepcionalmente elaboradas, mas não eram compreensíveis para o público, com a possível exceção do terceiro, em Dó maior". E mais tarde, em 1821, o *Quarteto em Mi menor* ainda era descrito como "importante, mas... impopular... bizarro".[8]

As melodias russas eram mais um indício do caráter especial dos quartetos, pois Beethoven não tinha usado melodias folclóricas ou nacionais reconhecíveis em obras instrumentais anteriores, exceto como temas para variações, e assim mesmo muito raramente. Ele conheceu música folclórica sua vida inteira, como qualquer músico sério, e sua correspondência com o ex-editor de canções nacionais e folclóricas, George Thomson, de Edimburgo, tinha começado algum tempo antes de seu trabalho nesses quartetos. Ainda assim, foram necessários mais dez anos para que ele voltasse à música folclórica, em 1816, para atender o pedido de Thomson

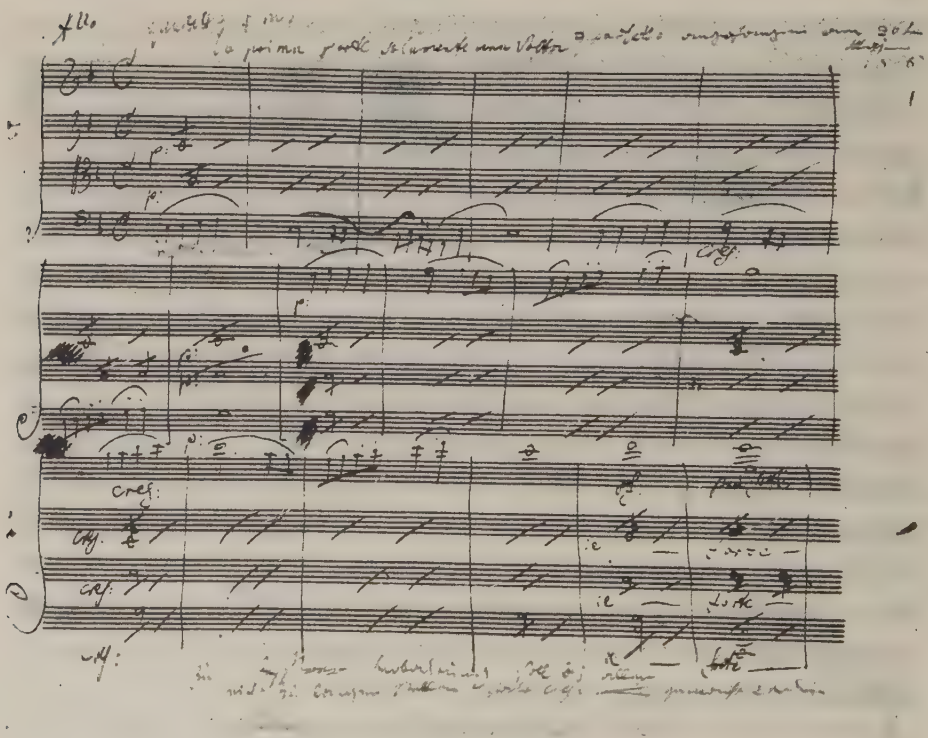
e compor uma série sobre cantigas escocesas e irlandesas, assim como sobre melodias polonesas, portuguesas, suecas, suíças e italianas.[9]

Para os *Quartetos Razumovsky* ele se voltou para uma coleção de melodias folclóricas russas editadas por Ivan Prach e publicadas em São Petersburgo em 1790.[10] Beethoven possuía uma cópia dessa coleção, que foi evidentemente a fonte para as duas melodias que usou nos quartetos. A primeira é o tema principal do *finale* do *Quarteto em Fá maior nº 1*, Opus 59, que, em sua versão russa, numa tonalidade menor e num andamento *molto andante*, era o lamento de um soldado ao retornar da guerra (não sabemos se Beethoven conhecia o idioma russo ou sabia o que significava o texto) [*W 38]. O segundo é uma famosa melodia nacional, *Glória ao Senhor no Paraíso*, usada mais tarde por Mussorgsky no coro da cena da coroação de *Bóris Godunov*, e que aparece no *trio* do *scherzo* do nº 2. É possível que o movimento lento do terceiro quarteto tenha uma origem russa; tem, pelo menos, um sabor russo, e Mussorgsky o achou digno de uma transcrição para o piano.[11]

As melodias folclóricas são verdadeiramente relevantes. Ao reservar o tema em Ré menor/Fá maior para o último movimento do nº 1, Beethoven dá ao *thème russe* (assim marcado na partitura) um lugar que revela claramente a sua importância, e sua decisão de usá-lo como *finale* pode ter sido o ponto inicial para a composição do quarteto inteiro. Nesse caso, seu amplo procedimento de composição teria sido análogo ao da *Eroica*, na qual o movimento *finale* sobre um tema emprestado foi o ponto conceitual de partida para a obra. De fato, o tema russo tem fortes relações de intervalo com os primeiros temas dos movimentos 1 e 3, e parece pouco plausível que Beethoven tenha inventado esses temas e depois tido a sorte de folhear a coleção Prach e encontrar um tema que motivicamente relacionado. Quanto ao *Quarteto em Mi menor*, por outro lado, se ele ia usar o hino patriótico russo da coroação, tinha de fazê-lo num contexto de compasso ternário, e assim o plano da obra não lhe deixou outra opção além do movimento *scherzo*.

Quarteto nº 1, Opus 59

Como a *Eroica*, o *Quarteto nº 1,* Opus 59, explora amplas dimensões do espaço musical numa porporção sem precedentes, combinando essa expansão com inovações na forma que necessitam desse tempo-espaço maior para se desenvolver. O tema de abertura é moldado no violoncelo, em registro grave, com suporte harmônico pulsante do segundo violino e da viola acima dele. Essa forma de abertura é mais que uma reversão inovadora das expectativas dos registros:[12] ela sinaliza que, no movimento inteiro, Beethoven irá explorar e dramatizar o uso do registro, o que ele faz não só no tema de abertura, mas em todo o movimento. Assim, todo o parágrafo de abertura se constrói gradualmente a partir da melodia inicial de uma oitava de extensão, sobre uma forma harmonicamente



Primeira página do manuscrito original de Beethoven para o Quarteto em Fá maior nº 1, *Opus 59, mostrando algumas anotações e correções (Staatsbibliothek, Berlim).*

instável da tônica, até seu primeiro clímax de quatro oitavas, antecipando a organização arrojada do movimento inteiro, em torno da preparação das culminâncias de registro, do seu adiamento e da sua posterior chegada. Ao omitir a repetição usual da exposição, Beethoven define o primeiro movimento para preparar o clímax principal posterior, ou seja, quando o tema principal vai aparecer no registro mais alto pela primeira vez – o que não acontece até a coda [*W 39].

Essa estratégia de registro parece a do primeiro movimento da *Eroica*, exceto que, nesta, as conexões de grande alcance ocasionam a chegada de uma declinante figura escalar descendente que se recusa a descer para uma sétima de dominante até a coda. Aqui, de maneira muito mais aberta e audível, não é um tema de transição, mas o próprio tema principal cuja apresentação harmônica estável é adiada até a coda. Embora Beethoven tenha planejado cuidadosamente o movimento do quarteto para omitir a esperada repetição da exposição, num momento posterior ele considerou a possibilidade de ampliar ainda mais o movimento, inserindo a repetição do desenvolvimento inteiro e uma recapitulação. Ele até mesmo marcou essa repetição na partitura autógrafa, e inseriu uma transição curta para suavizar o retorno do desenvolvimento – mas depois cancelou a repetição inteira antes de liberar a obra para publicação. A repetição teria intensificado a passagem da coda que forma a "resolução" dinâmica do movimento, fazendo o tema principal aparecer cinco vezes num registro grave, em vez de três, antes da versão com o clímax em registro agudo. Mas esse plano também teria tornado o movimento demasiado longo e desajeitado – a repetição do desenvolvimento inteiro teria incluído duas apresentações em sua seção *fugato*. Mesmo depois de restauradas as proporções do movimento e removida a repetição, esse primeiro movimento continuou sendo o mais longo de todos os seus quartetos até então.[13]

Em sua forma definitiva, esse primeiro movimento é um monumento de amplidão e de imaginação temática, no qual cada motivo do primeiro tema gera elementos adequados para a elaboração de um vasto e interessante plano harmônico. Os padrões temáticos emergem facilmente para criar uma rede de elementos inter-relacionados na exposição, marcados

não somente pela intensidade rítmica crescente à medida que se movem de mínimas para colcheias e para figuras em tercinas, mas também pela chegada de uma frase exótica que apresenta uma antífona aguda contra acordes graves de dominante não resolvidos, que quebram o fluxo e sugerem uma perspectiva estranha, exigindo uma confirmação.[14] Essa eles recebem no desenvolvimento, onde reaparecem numa forma intensificada, preparando uma longa incursão por um território harmônico estranho, e aparecem novamente na recapitulação.[15] Esses acordes da antífona encapsulam numa frase curta os rigorosos contrastes de registro que, em termos mais amplos, governam a estrutura do movimento inteiro.[16]

Quase a mesma integração de extremos é encontrada no *scherzo* (que não é marcado *scherzo*, mas certamente o é), o de forma mais original que Beethoven escreveu. Esse não é um convencional *scherzo-trio-scherzo*, ou mesmo uma amplificação quíntupla desse esquema, mas um *scherzo* dramático em forma sonata de grande extensão e dinamismo, tudo num único movimento.[17] Como o primeiro movimento, ele começa com uma frase em quatro compassos no violoncelo – a *bête noire* de Romberg –, abrangendo repetições de uma célula motívica cujo perfil rítmico é suficientemente forte para gerar material para o movimento. Dele e da frase contrastante do segundo violino, que o segue, derivam os elementos básicos do scherzo, que desenvolve um complexo esquema harmônico com temas contrastantes adicionais. Longo como é o movimento, Beethoven também considerou incluir uma grande repetição do que seria seu desenvolvimento e recapitulação, mas, novamente, o plano foi suprimido no autógrafo num estágio posterior.[18] Em sua forma final, ele continua sendo o mais elaborado *scherzo* que Beethoven escreveu, combinando uma energia surpreendente e uma engenhosa complexidade de acabamento.

O movimento lento apresenta a tragédia: a palavra *mesto* (lastimoso) que aparece na marcação *adagio molto e mesto* nos diz muito, e o movimento realiza eloqüentemente o que está implícito nesse termo raro. Longo e expressivo, o movimento brinca sobre as duas formas da sétima nota da escala de Fá menor, Mi e Mi bemol. Estabelecido em forma sonata,

é o mais longo e mais complexo dos movimentos lentos que Beethoven escreveu desde a marcha fúnebre da *Eroica*. Em sua tragicidade, o material temático profundamente expressivo, ouvido primordialmente no primeiro violino e no violoncelo, é único fora do mundo da masmorra de Florestan, do qual pode ter emprestado a tonalidade em Fá menor e suas implicações de morte. Mais importante ainda é o tema da salvação oferecido pela coda, que traz o primeiro tema de uma forma amplificada, revelado primeiramente na imitação nas partes dos dois violinos, depois nas oitavas, com suporte rítmico arpejado das cordas mais graves. A coda leva o primeiro tema ao clímax no registro agudo, igualando de alguma forma o clímax do primeiro movimento. Quando esse drama acaba, o primeiro violino embarca numa *cadenza* sublime de sete compassos, transportando emocionalmente o *adagio*, numa nova fase de preparação, para a mudança drástica que é apresentada no *finale*.

Sob um trinado persistente do primeiro violino, o tema russo no violoncelo lança o *finale*, outro movimento de grande alcance e energia, um *finale* com uma seção de desenvolvimento considerável e uma longa coda que explora as texturas do conjunto. O movimento, cuja amplidão se compara à dos outros movimentos, termina com gestos vigorosos que assentam a vasta grandeza do todo. Não surpreende que essa composição tenha se tornado modelo para os compositores de quartetos pelo resto do século XIX: Schumann, Mendelssohn e Brahms compreenderam que ele abriu um mundo novo para a escrita de quartetos, e os diários Bayreuth de Cosima Wagner relatam que Wagner, em seus últimos anos, escutava-o com muita atenção.

Quarteto nº 2, Opus 59

Depois da clara amplidão do nº 1, Opus 59, o nº 2 em Mi menor é indefinível e misterioso. Seu plano tonal é quase o reverso do nº 1, pois o movimento lento é na tônica maior, e todos os outros movimentos, na tônica menor. Mi menor é uma tonalidade árida e distante no sistema tonal do período. Tinha ganhado algum terreno no *Sturm und Drang* dos anos 1770, quando Haydn a usou em sua *Sinfonia nº 44*. Em Mozart, é

igualmente rara como uma tonalidade primária, aparecendo na estranhamente bela *Sonata para violino,* K.304, escrita em Paris, em 1778. E Beethoven também mantém a distância, usando-a como tônica principal somente nesse quarteto e na *Sonata para piano,* Opus 90, de 1814. Movimentos intermediários em Mi menor são o melancólico *allegretto* da *Sonata para piano em Mi maior nº 1,* Opus 14 e o dramático *andante* do *Quarto concerto para piano.*

O nº 2, Opus 59, começa com um gesto forte de dois acordes, seguido por um silêncio. Então o primeiro "tema" rompe o silêncio com uma frase curta, que novamente pára em outro silêncio. A frase da abertura em Mi menor é repetida, então, uma meia cadência mais aguda, no Fá maior (lembrando a abertura da *Appassionata*), depois outro silêncio! Um eflúvio de novas idéias se segue, agora elaborando figuras anteriores e apresentando novas num fluxo rápido de semicolcheias, conduzindo finalmente a uma repetição do gesto básico de duas notas cordais, mas sobre harmonias instáveis – e então outro silêncio! Essa sucessão descontínua e abrupta de motivos e de desenvolvimentos figurativos – pontuada por silêncios eloqüentes – contrasta com a abertura do *Quarteto em Fá maior*, com sua linearidade melódica suave e bem-estruturada, e é uma das formas pelas quais o nº 2, Opus 59, prenuncia os quartetos posteriores. Como o último quarteto de Beethoven, o Opus 135, esse começa num alto nível de intensidade motívica e depois leva a intensidade para níveis ainda mais elevados, com resoluções mantidas acuadas por longas extensões.

O *adagio* em Mi maior usa uma melodia equilibrada do tipo compassado e simétrico, com pequenos intervalos, que inspirou a expressão "como um hino" em muitos críticos, e que a expande num movimento em forma sonata [*W 40a]. Sutilezas brincam sobre a superfície desde o início, como quando a segunda frase contrastante da melodia termina no que era esperado como um retorno para a primeira frase, mas que, ao contrário, se dissolve numa nova figura escalar pontuada que estabelece a chegada de um novo tema contrastante.[19] Em outras palavras, a simetria aparente do amplo primeiro parágrafo melódico se rompe, amplia a forma e se lança no novo material. A mesma coisa acontece na recapitulação.

A eventual resolução chega, como podemos esperar, na coda adorável, onde figuras serenas em tercinas, sobre um sustentado Mi no violoncelo, restauram um sentido do fechamento cadencial. Finalmente, a figura rotativa do violoncelo no final ecoa a abertura da melodia "como um hino" [*W 40b].

O *scherzo* renova o recorte intervalar e rítmico de algumas partes do primeiro movimento, também explorando, numa forma nova, o contraste severo Mi menor/Fá maior que abre o primeiro movimento. Para a intensidade sincopada do *scherzo*, o tema russo do trio chega como um retorno bem-vindo a um firme Mi maior. Beethoven então demonstra a capacidade do tema para tratamento contrapontístico, como se estivesse improvisando sobre ele no teclado, à sua melhor maneira *fugato*. (Essa invenção contrapontística sobre um tema simples pressagia sua forma de lidar com o trio em Dó maior do *scherzo* da *Quinta sinfonia*, onde o *fugato* anima uma erupção robusta que contrasta com o *scherzo* fantasmagórico e profundamente misterioso na tônica menor.)

O *finale* solta seu *presto* em Dó maior, negando abertamente a tônica esperada, alternando-se entre essa harmonia em Dó maior e a dominante de Mi menor, mas agora aterrissando firmemente em Mi menor como a tonalidade central do movimento por mais de cinqüenta compassos! Para Schoenberg, essa abertura era um exemplo clássico da "tonalidade flutuante".[20] Essa ambigüidade tão poderosa no início de um *finale*, que tradicionalmente é o lugar de reafirmação da tônica principal, é apenas mais um sinal da visão experimental dessa obra. O contraste Dó maior/Mi menor persiste até a última página do *finale*, onde dá lugar à peroração final, a parte ainda mais rápida da coda (marcada *più presto*). Aqui, o Mi menor finalmente expulsa a tônica rival e se dirige energicamente, num *fortissimo* inabalável, para os acordes finais.[21]

Quarteto nº 3, Opus 59

O ciclo do Opus 59 se fecha com o *Quarteto em Dó maior*, evidentemente elaborado como uma facilitação do esforço excessivo criado pelos dois primeiros quartetos. O traçado do todo, que à primeira vista pareceu

"desconjuntado" para alguns críticos, sugere que, depois das inovações das primeiras duas obras, Beethoven buscava uma estrutura mais reduzida, que fizesse lembrar parcialmente Mozart.[22] Se ele tinha modelos específicos em mente, dois parecem prováveis: o *Quarteto em Dó maior ("das Dissonâncias"),* K.465, de Mozart, no qual, como vimos anteriormente, ele estava pensando há anos; e a *Sinfonia Júpiter*, especialmente seu *finale* contrapontístico. Sinais de uma relação com o K.465 aparecem na introdução misteriosa e harmonicamente ambígua, seguida pelo movimento *allegro* em Dó maior, decisivo e bem delineado, assim como em alguns padrões de ornamentação do *allegro*, que parecem figuras do K.465.[23] Outras indicações do estilo clássico dessa obra são encontradas no terceiro movimento, um *menuetto* em Dó maior, marcado *grazioso*, que na verdade Beethoven havia esboçado alguns anos antes. O *andante*, por outro lado, canta exoticamente em Lá menor, e dificilmente suporta uma interpretação retrospectiva. Nem o faria o último movimento, seu enérgico *finale fugato-cum-forma sonata*, um virtual *perpetuum mobile*, um *tour de force* técnico que não poderia deixar – como jamais deixou – de provocar excitação.

Os planos de Beethoven para a obra passaram por algumas mudanças surpreendentes na composição. Num determinado momento, o movimento lento em Lá menor deveria ter um tema em 2/4, que, depois de ter sido rejeitado no quarteto, ressurgiu cinco anos mais tarde no tema do movimento lento da *Sétima sinfonia*.[24] O minueto foi primeiramente esboçado não em Dó maior, mas em Fá maior, com um projetado trio em Ré bemol maior.[25] Beethoven também considerou a possibilidade de um último movimento em Dó menor para o quarteto, até que decidiu liberar a tumultuada energia incorporada no *finale* em Dó maior.[26] E pelo menos uma de suas primeiras idéias para o primeiro movimento incluiu o tema que lembra o *Quinteto com clarinete,* de Mozart [*W 41].[27]

Porém, não importa quão tradicional tenha sido Beethoven ao elaborar o *Quarteto em Dó maior*, não importa quantos detalhes lembram Mozart ou Haydn, existem sinais claros de que ele pertence à mesma esfera artística moderna de seus companheiros de Opus. Uma dessas indicações aparece na própria introdução lenta. Apesar da semelhança

geral com as linhas cromáticas amplas e intensas da introdução de Mozart para o K.465, ele realmente suscita, ainda mais estreitamente, algumas das mesmas fontes harmônicas que encontramos na introdução em Fá menor da cena da masmorra de Florestan, escrita entre 1805 e 1806, pouco antes de seu trabalho nesses quartetos. A dinâmica, o estado de espírito e, naturalmente, a orquestração e o propósito dramático diferem, mas o uso estratégico, na introdução do quarteto, de três diferentes acordes de sétima diminuta em ordem,[28] organiza a estrutura da abertura do quarteto quase da mesma forma que as harmonias idênticas organizam a longa introdução de Florestan. Ao mesmo tempo, as linhas *divagantes* da introdução do quarteto lembram também as lentas progressões melódicas descendentes em direção a objetivos misteriosos que começam a segunda e a terceira aberturas para *Leonore*. Ainda mais explícita, para a modernidade desse primeiro movimento, é a forma original como Beethoven combinou as implicações harmônicas das três harmonias adjacentes de sétima diminuta: primeiro, na seção de desenvolvimento do *allegro* e, depois, nos compassos cruciais de transição que conduzem à recapitulação.[29]

O Quarteto Harpa e o Quartetto Serioso

Entre o monumental Opus 59 e os quartetos posteriores dos últimos anos, encontram-se dois quartetos distintos: o Opus 74, em Mi bemol maior, mais tarde apelidado de *Quarteto Harpa*, e o Opús 95, em Fá menor, que o próprio Beethoven apelidou de *Quartetto serioso*. O quarteto em Mi bemol data do verão de 1809, assim como o concerto *Imperador* e a *Sonata Lebewohl*, ambos em Mi bemol. Em 1810 Beethoven tinha completado o Opus 95, que só foi publicado em 1816, como parte do grupo de obras publicadas por Steiner com a dedicatória a Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, "de seu amigo Ludwig van Beethoven".[30] O caráter privado da dedicatória combina com o caráter da obra – profundamente expressiva, fortemente condensada e uma experiência investigativa –, que certa vez Beethoven considerou "ter sido escrita para um pequeno

círculo de apreciadores, e jamais para ser apresentada em público".[31] Em 1809 e 1810, Beethoven freqüentava reuniões musicais privadas de música de câmara, organizadas muitas vezes na casa de Zmeskall, com apresentações de Schuppanzigh e Anton Kraft. Um caderno de rascunhos de 1809 registra a anotação "quartetos todas as semanas" e também contém uma idéia para um quarteto em Dó maior que nunca foi materializada.

A idéia de que o Opus 74 seja uma digressão leve e genial do Beethoven mais sério é um clichê que não poderia ser mais equivocado. Essa impressão provém do caráter suave e aparentemente plácido do primeiro movimento, assim como das amplas passagens de cordas dedilhadas que inspiram seu apelido e das variações serenas do *allegretto* final. Mas dificilmente essa impressão pode ser sustentada diante do *adagio* apaixonado ou do *scherzo* turbulento e dinâmico. Esses movimentos interiores se situam em pólos extremos do universo do período intermediário de Beethoven, enquanto o primeiro e o último os cercam com imaginação e sutileza. A obra nos traz memórias de dois quartetos anteriores na mesma tonalidade: o pioneiro K.428, de Mozart, de 1785, e o nº 6, Opus 76, de Haydn, de 1797. A obra-prima de Haydn, em Mi bemol, abre com uma variação no primeiro movimento, que Beethoven pode ter tido em mente quando escreveu o *finale* do Opus 74 (assim como a *Fantasia em Si maior,* de Haydn, sendo um movimento lento, pode ter influenciado a *Fantasia,* Opus 77, de Beethoven, um ano antes). Nesse quarteto, o tratamento contrapontístico do trio do *scherzo* – novamente, como no nº 2, Opus 59 – também pode refletir o interesse de Beethoven por estudos teóricos nessa época, como os rascunhos de 1809 realmente sugerem.

O plano tonal do Opus 74 é inusitado no fato de que os dois movimentos intermediários são em outras tonalidades, e não na tônica Mi bemol maior. O movimento lento é um *adagio* comovente e expressivo em Lá bemol maior, e o *scherzo* é em Dó menor, com um trio em Dó maior. Beethoven usou esse tipo de plano tonal para uma obra em quatro movimentos somente uma vez, no *Trio para piano nº 2,* Opus 70, no qual o primeiro e último movimentos, em Mi bemol maior, emolduram um segundo movimento em Dó maior e um *alegretto* em Lá bemol. No

Opus 74, os relacionamentos tonais pelas terças são abundantes nos níveis estruturais mais amplos, e não ficamos surpresos ao descobrir que, no primeiro movimento, o Dó maior é bastante explorado na seção de desenvolvimento.

O primeiro movimento, no qual a introdução prepara o *allegro* de uma maneira ricamente imaginativa, é notável por suas passagens "harpa" estrategicamente colocadas no interior do movimento. Aqui Beethoven se aproveita do potencial do *pizzicato* como uma sonoridade especial das cordas. Ele começou a usá-lo extensivamente e em registros mais arrojados nos quartetos Opus 59 – sobretudo no violoncelo, nos movimentos lentos do nº 1 e do nº 3 –, e o faria mais tarde, novamente, no *Trio Arquiduque*, mas no Opus 74 o artifício ganha uma importância sem precedentes. Em Haydn, Mozart e nos quartetos anteriores de Beethoven, as cordas dedilhadas eram reservadas para os contrastes incidentais nas cadências finais dos movimentos lentos, ou nos movimentos especiais nos quais as figuras de acompanhamento *pizzicato* eram requeridas; aqui elas se tornam uma cor tonal essencial. Aparecendo logo depois que o primeiro parágrafo temático percorre seu curso na exposição, o *pizzicato* forma uma bolsa especial de sonoridade com a alternância das notas semínimas dedilhadas contra colcheias fluentes tocadas nos arcos. A passagem reaparece no desenvolvimento para fazer a transição de volta para a recapitulação, agora com as semínimas dedilhadas alternadas contra as cordas sustentadas. Na recapitulação, a versão original retorna numa aparência ligeiramente nova.

A coda coroa o clímax, com as semínimas alternadas em *pizzicato* agora preenchendo quatro compassos, enquanto o primeiro violino repentinamente aparece com a mais longa e mais elaborada cadência de qualquer outro quarteto de Beethoven. Primeiro, as cordas mais graves, como se lutando para trazer o primeiro violinista de volta ao conjunto, retornam à primeira frase do primeiro tema no segundo violino e na viola, enquanto o violoncelo continua no *pizzicato*; então o violoncelo se junta no apelo insistente, que cresce em volume em direção a uma cadência *fortissimo*, que finalmente encerra o segmento na tônica e mostra o caminho para os acordes finais de tônica, agora todos com *arco*.

De todos os quartetos de Beethoven até então, o Opus 95 é o mais ferozmente concentrado e rigorosamente revelado. Fá menor, uma tonalidade de sentimento trágico, sempre provoca uma forte reação emocional, não somente em Beethoven, mas também em seus dois grandes predecessores – Haydn e Mozart – e em seus sucessores, como testemunha a *Fantasia para piano a quatro mãos,* D.940, de Schubert, profundamente emocionante, que mostra sinais de uma influência potencial do Opus 95 em sua estranha justaposição de tonalidades. (Schubert tem movimentos interiores em Fá sustenido menor e em Dó maior, num contexto Fá menor, que podem muito bem derivar da opção de Beethoven pelo Ré maior no movimento lento desse quarteto.) Exemplos posteriores fluíram ao longo do século XIX. Em Beethoven, só encontramos usos significativos do Fá menor como tonalidade principal em suas sonatas para piano, primeiro na nº 1 e novamente, muito mais desenvolvida, na *Appassionata*. Por outro lado, Beethoven a escolheu como tônica na cena da masmorra de Florestan, no movimento lento do nº 1, Opus 59, na "tempestade" da *Sinfonia pastoral* e na abertura de *Egmont*. Depois desse quarteto, é surpreendente que ele nunca tenha completado outra obra nessa tonalidade, e que o único movimento interior em Fá menor numa obra cíclica posterior seja o *scherzo* da *Sonata para piano nº 31*, em Lá bemol maior. O espectro tonal e expressivo de obras posteriores – especialmente os últimos quartetos – vai além das clássicas associações de tonalidade que ainda pairam sobre as obras de seu período intermediário.

O breve tema de abertura é delineado pelos mesmos graus I, III, I, V, I da escala, como no tema de abertura da *Eroica*, mas com intervalos inseridos, usando duas formas da escala menor em sucessão imediata [*W 42]. Assim, a melodia desce do I para o V através do VII e VI graus, num movimento descendente; depois volta do V para o I através dos VI e VII graus, num movimento ascendente. Essa ambigüidade inicial estabelece as sugestões tonais que são imediatamente aproveitadas em conexão com o grau II da escala, ou seja, Sol; o tema de abertura reaparece no Sol bemol, ou no segundo grau abaixado, tratando assim essa tonalidade como se fosse uma nova tônica local, e depois, repentinamente, retorna à sua tônica Fá menor por meio de um Sol bequadro no violoncelo.

Daqui para diante, a célula rítmica bem-definida da abertura de quatro semicolcheias mais um tempo fraco – com os I, II, III, II, I graus – domina como a figura básica do movimento, no qual a tensão, uma vez estabelecida, nunca cessa. As frases são freqüentemente assimétricas e abruptas, e existe uma ausência de periodicidade simples nos relacionamentos da frase, assim como um foco no desenvolvimento contíguo e insistente de um pequeno grupo de motivos. Esse alto grau de concentração permite pouco ou nenhum espaço para as passagens de transição, que poderiam relaxar o discurso e definir os espaços entre as principais unidades temáticas. A exposição não é repetida.[32] Ao contrário, Beethoven vai diretamente para a curta seção de desenvolvimento, que conduz a uma recapitulação drasticamente encurtada. A compressão domina: todo o desenvolvimento ocupa somente catorze por cento do movimento, e a recapitulação e a coda, ferozmente enfáticas, sustentam a intensidade até o final [*W 43].

Em contraste, o movimento lento *allegretto*, em Ré maior, explora pacientemente seu material temático, que acaba sendo baseado no mesmo intervalo descendente de quarta que é proeminente no primeiro movimento, mas agora com um caráter completamente diferente: ele abre *mezza voce* e desenvolve lentamente uma rede de temas serenos, ganhando complexidade à medida que acumula harmonias e relacionamentos mais complexos, inclusive uma passagem em fuga. O movimento lento fecha num *scherzo* que resume o poder e a tensão do primeiro movimento, aliviado somente por um *trio* lírico nas estranhas tonalidades de Sol bemol maior (novamente meio-tom acima da tônica original Fá menor do primeiro movimento) e Ré maior (a tonalidade do movimento lento). Tudo isso é depois coroado pelo *finale*. Uma introdução curta, *larghetto espressivo*, prepara o corpo principal em 6/8 do último movimento, *allegretto agitato*, cujo sentimento é de profundo anseio e súplica que palavras não poderiam descrever.

A coda do *finale* tem confundido muitos beethovianos dedicados, já que termina a obra com um *allegro* engenhoso, ligeiramente dedilhado. Seu caráter especial é realçado por aquilo que o precede, ou seja, um fechamento *pianissimo* em Fá maior que aparentemente promete con-

cluir o movimento numa nota serena de afirmação. Mas então a coda irrompe com figuras fluentes no compasso 2/2, *sempre piano*, construindo gradualmente as duas chegadas na tônica. O compositor Vincent d'Indy criticou severamente a coda; outros a vêem talvez como uma brincadeira, até mesmo como um "*finale* de ópera bufa" ou como uma amostra do paradoxo e da ironia romântica.[33] Mas, por trás da fachada se ocultam elementos de arte, como a figura de meio-tom Fá sustenido–Sol–Sol sustenido–Lá que parte da coda e emerge como uma idéia básica que se repete três vezes enfaticamente perto do final. Aqui ela nos lembra repentinamente as figuras cromáticas da abertura que iniciaram o primeiro movimento, agora em diferentes graus de escala, mas com a mesma ênfase nas duas formas do mesmo grau da escala Sol, que são agora Sol e Sol sustenido em sucessão imediata. Além disso, o Fá sustenido subentende duas formas do da tônica Fá; assim, a seqüência subentendida é um intervalo cromático ascendente em cinco notas: Fá–Fá sustenido–Sol–Sol sustenido–Lá. A figura cromática atrai nossa atenção para o conteúdo sonoro da coda, ao invés de deixar simplesmente que sejamos arrastados por sua velocidade e seu caráter conclusivo. Assim termina esse que é o mais sombrio dos quartetos de Beethoven, sob uma luz ainda ensombrecida pela tragicidade dos movimentos anteriores. Essas qualidades, profundidades abaixo de profundidades, deram a essa obra a reputação de antecipar visionariamente o último estilo de Beethoven, certamente dos últimos quartetos. No entanto, se olharmos essa obra mais pelo que realiza do que pelo que antecipa, podemos ver, por entre a folhagem de suas idéias inter-relacionadas, que ela representa um aprofundamento e um espessamento do estilo dos quartetos do segundo período de Beethoven, que se move de forma ampla e aberta de expressão, como no nº 1, Opus 50, para um mundo de dor e de opressão.

Parte IV

Os anos finais da maturidade
1813-1827

Capítulo 16

Os anos ociosos

Exceto pela crise de surdez, nenhuma época da vida de Beethoven levantou mais especulações do que os anos entre 1813 e 1817, esse longo período crepuscular entre sua segunda e terceira maturidade. Os fatos básicos nos levam a ver essa época como uma grande interrupção na ampla continuidade de sua carreira, tempo de sofrimento psicológico e menor energia criativa, depois dos dez anos extraordinários que culminaram, em 1812, com a *Sétima* e a *Oitava sinfonia*. Mas é muito mais proveitoso focalizar menos o que estava acabando do que aquilo que estava começando; menos a perda de produtividade do que as características progressistas das poucas obras significativas que ele terminou. Mais uma vez enfrentamos esta questão subjacente: como relacionar a vida pessoal de Beethoven com sua evolução artística, e como interpretar essa fase do seu desenvolvimento – se primordialmente como um lapso, ou como um período de gestação serena do qual emerge lentamente o estilo final. Sem negar que muito depende do ponto de vista de cada um, defenderei o lado positivo da questão.

Primeiro, umas poucas palavras sobre os principais fatos biográficos. As doenças físicas crônicas de Beethoven tinham se agravado em 1812, e seu médico lhe ordenara que fosse buscar tratamento em Teplitz, Karlsbad e Franzensbrunn.[1] A surdez estava ficando cada vez pior, intensificando seu isolamento e consolidando as barreiras que atrapalhavam a comunicação social. Julho de 1812, em Teplitz, foi o momento da carta apaixonada à "Amada Imortal", com todas as implicações da sua aceitação da solidão, do abandono de qualquer relacionamento duradouro com uma mulher e de um retraimento maior. Suas obsessões familiares se

manifestaram novamente, agora na forma de uma viagem quixotesca a Linz, em outubro de 1812, com o propósito expresso de interferir na relação do seu irmão Johann e sua governanta, Therese Obermayer. Logo depois, o envolvimento fervoroso de Beethoven com os membros de sua família iria chegar a extremos a respeito da tutela de seu sobrinho, que legalmente começou em novembro de 1815, quando seu irmão Carl, um dia antes de morrer, fez um testamento indicando sua mulher, Johanna, e Beethoven como co-guardiões do seu filho Karl.

E existe o *Tagebuch* (diário) particular de Beethoven, que cobre o período entre 1812 e 1818, testemunho vívido do seu profundo isolamento daqueles anos. Como Maynard Solomon sabiamente observou, Beethoven começou a manter o *Tagebuch* exatamente quando passou a se afastar de muitos dos seus antigos amigos íntimos, como Gleichenstein, Breuning, Erdödy e outros, e naquele momento estava confidenciando seus sentimentos mais secretos às páginas do seu diário.[2] Finalmente, havia a verdade esmagadora de que sua situação financeira tinha levado um sério golpe da *Finanz-patent* austríaca, ou seja, da desvalorização da moeda nacional de março de 1811, que reduziu drasticamente o valor de seus rendimentos anuais. Somando-se às más notícias econômicas, a súbita morte do seu patrono, o príncipe Kinsky, em novembro de 1812, e a falência do príncipe Lobkowitz provocaram perdas terríveis na sua renda, que só foi parcialmente remediada pela generosidade do arquiduque Rodolfo.[3] Parece muito claro que naqueles anos Beethoven estava bastante absorvido por genuínas preocupações financeiras, assim como pelas ambições relacionadas à carreira, em sua busca do sucesso popular.[4]

O Congresso de Viena

No mundo exterior, estavam acontecendo mudanças dramáticas. A invasão da Rússia por Napoleão, em junho de 1812, com "o maior exército já reunido por uma potência na história européia",[5] terminou em desastre em Borodino, três meses depois. A miserável retirada do exército francês derrotado de Moscou durante os quatro meses que vão de outubro de

1812 a janeiro de 1813, a desesperada campanha de Napoleão na Saxônia naquela primavera e sua derrota para Wellington em Vittoria, na Espanha, em junho, acabaram com os sonhos de manter seu império, e despertaram as esperanças de seus desordenados inimigos sobre o seu fim próximo. Em abril de 1814, Napoleão foi forçado a abdicar e exilado para a ilha de Elba, na costa toscana, precipitando a primeira volta compacta da grande roda diplomática, pela qual as grandes potências – Inglaterra, Rússia, Áustria e Prússia – se prepararam para reconstruir o velho sistema europeu e estabelecer um novo equilíbrio de poder que pudesse prevenir quaisquer ameaças contra as monarquias restauradas ou fortalecidas.

O resultado foi o Congresso de Viena. Planejado para começar em agosto de 1814, só foi realmente aberto em setembro e continuou até junho de 1815, tendo sua última fase coincidido com a eletrizante fuga de Napoleão de Elba, com os "Cem Dias" e sua derrota final em Waterloo, entre 16 e 18 de junho de 1815. O Congresso de Viena levou uma grande quantidade de importantes diplomatas e membros da realeza à cidade, inclusive o czar Alexandre I, o rei Frederico Guilherme III da Prússia e uma sucessão de nobres aristocratas e seus séqüitos. Em meio a cintilantes recepções, bailes e entretenimentos, Beethoven, como o mais famoso dos compositores vienenses, pôde contar com o apoio de alguns dos seus patronos aristocratas, especialmente o arquiduque, e desempenhar um papel visível. De fato, os administradores culturais vienenses podiam exibi-lo aos embaixadores e aristocratas visitantes como uma das estrelas mais brilhantes da vida artística de Viena, senão a mais brilhante. Em 1814, o conde Razumovsky e o arquiduque o apresentaram aos visitantes, tanto nobres quanto outros, e embora Beethoven demonstrasse a costumeira intolerância à pomposa vida social da nobreza, deixou-se persuadir a tocar num concerto no Rittersaal, em janeiro de 1815. Ali ele acompanhou Franz Wild numa das suas canções, e apresentou o fascinante quarteto do primeiro ato de *Fidélio*.[6] Embora a maioria da nobreza reunida preferisse a música dos salões à de Beethoven, naquele momento sua reputação era tão grande que ele poderia se tornar facilmente o herói musical do Congresso. Apesar de seus protestos habituais, cultivou despudoradamente esse papel ao compor apressadamente a bombástica

cantata *Der Glorreiche Augenblick* ("O glorioso momento") para os chefes de Estado reunidos, juntamente com uma cintilante *polonaise* para piano, para a czarina Elisaveta Alexêievna, a "Imperatriz de Todas as Rússias", como o título da primeira página ostentava, quando foi publicada pouco depois como seu Opus 89.

Fazendo uma análise mais aguçada desses anos, devemos considerar que a perda do seu ímpeto criativo começou no inverno de 1812-13. Embora o declínio da sua produtividade tivesse fortes motivações interiores, é curioso que tenha coincidido com o colapso dos sonhos imperiais de Napoleão, quase como se as obras heróicas do segundo período de Beethoven tivessem sido, de alguma maneira, inconsciente e simbioticamente relacionadas às conquistas militares que marcaram a carreira de Napoleão durante aqueles mesmos anos. Devemos lembrar que em 1806 Beethoven tinha observado, depois da vitória de Napoleão em Jena, que, se ao menos ele entendesse de guerra o quanto entendia de música, derrotaria o grande general.

Afinal, em nove anos ele tinha escrito, além de outras obras importantes, oito sinfonias que haviam revolucionado completamente o gênero, e tinha ampliado a capacidade expressiva da música instrumental de uma maneira que nem mesmo seus admiradores contemporâneos mais entusiasmados poderiam prever. Discutiu-se que Beethoven estaria sofrendo de exaustão criativa e de estase durante esse período, entre 1813 e 1817, como se a energia dos anos anteriores tivesse diminuído demasiadamente e ainda não estivesse pronta para se reacender. Se medirmos meramente o declínio da produtividade, essa é uma hipótese razoável, mas se olharmos para as obras do final do segundo período, entre 1809 e 1812, encontraremos características inconfundíveis que prenunciam alguns aspectos de seu estilo final. Entre essas estão as anomalias harmônicas da *Sonata Lebewohl,* Opus 81a; a concentração motívica, a compressão e a angulosidade do primeiro movimento do Opus 95; e, até mesmo, o lirismo superficial que esconde a complexidade encontrada no Opus 96.

Obras mais leves

Quando pensamos nas composições populares e triviais que Beethoven escreveu nesses anos ociosos, deveríamos lembrar que, mesmo nos anos anteriores, ele sempre guardou alguma energia para obras acessíveis, que poderia publicar para ganhar dinheiro, o que lhe permitia não somente dominar a cena musical com composições mais elevadas, mas também agradar ao público com composições que poderiam vender e manter sua popularidade – obras mais simples, que fossem agradáveis e fáceis de interpretar. Algumas vezes, paradoxalmente, essas obras eram ensaios modestos, nos mesmos gêneros em que estava elaborando composições em grande escala. Um exemplo é o conjunto de três *Marchas para piano a quatro mãos,* Opus 45, que Beethoven completou esboçando-as no caderno de rascunhos da *Eroica*, usando efetivamente parte do tempo para compor as marchas enquanto se debruçava sobre o grosso do trabalho da "Marcha fúnebre" da *Eroica*. Durante anos ele manteve o hábito de produzir obras menores em meio ao calor da produção das maiores. Assim, em 1805, ele publicou as duas "fáceis" *Sonatinas para piano,* Opus 49, que havia esboçado dez anos antes; em 1806, o *Trio para dois oboés e trompa inglesa,* Opus 87, da mesma cepa que as sonatinas; em 1810, os sextetos para sopros, Opus 71 e Opus 81b, que datam de meados dos anos 1790. Desculpando-se com Breitkopf por lhe oferecer o sexteto para publicar, ele escreveu que era "uma das minhas obras antigas, escrita numa noite, e pode-se dizer somente que foi escrita por um autor que tinha produzido pelo menos algumas obras melhores"[7]. Mesmo nos últimos anos ele iria remexer nos seus papéis para descobrir obras antigas vendáveis, como vemos na renovação das *Variações Kakadu,* em 1824, e na exumação da canção *Der Kuss*, de 1798, que ele publicou como Opus 128 em 1825.[8]

Se olharmos mais detidamente para a produtividade de Beethoven no período "ocioso", podemos distinguir vários tipos de projetos. Primeiro, encontramos obras artisticamente insignificantes, escritas para fazer dinheiro ou restaurar e ampliar sua reputação pública; as duas mais proeminentes são a *Wellingtons Sieg* ("A vitória de Wellington") e a cantata

Der Glorreiche Augenblick. Depois existem as obras estilisticamente retrospectivas, que remetem às realizações do segundo período. O maior desses projetos foi o difícil trabalho de reconstruir *Leonore* como *Fidélio*, mas existiam obras inacabadas que mostram as mesmas características de estilo, inclusive o torso daquilo que teria sido um sexto concerto para piano, e sua inútil tentativa de um trio para piano em Fá menor, ambas de 1815. Esperando para ser publicada naqueles anos estava uma série de composições importantes que haviam sido escritas em 1812, mas que não foram publicadas senão em 1816, entre elas o segundo conjunto do *An die Hoffnung*, o *Quarteto,* Opus 95, o *Trio Arquiduque*, a *Sonata para violino,* Opus 96 e a *Sétima sinfonia*. Finalmente, e mais importante, existiam as poucas composições proféticas, completamente realizadas e altamente expressivas escritas entre 1814 e 1816, que incorporavam todo o seu poder criativo: a *Sonata para piano em Mi menor,* Opus 90, as duas *Sonatas para violoncelo,* Opus 102, o ciclo de canções *An die ferne Geliebte* e a *Sonata para piano em Lá maior,* Opus 101.

Celebrando a vitória de Wellington

Dificilmente nos esquecemos de que a peça de batalha *A vitória de Wellington* está bem abaixo dos padrões normais de Beethoven, uma concessão despudorada à onda política do momento, escrita para ser aclamada como obra de um artista austríaco patriota. Ele a escreveu a pedido de Johann Nepomuk Mälzel, "Mecânico da Corte" para a realeza austríaca, um engenhoso inventor de dispositivos mecânicos de todo tipo, inclusive do metrônomo, ao qual seu nome se tornou permanentemente associado. Além de inventar um trompetista mecânico que tocava uma marcha cavaleiresca francesa com um acompanhamento de piano, Mälzel montou um novo dispositivo, chamado *panharmonicon*, que combinava instrumentos de banda militar e foles numa caixa, com tonalidades conectadas a pinos sobre um cilindro rotatório, como num realejo ou de uma caixa de música. Mälzel começou a produzir os cilindros para a abertura de *Lodoïska* de Cherubini, para a *Sinfonia militar* de Haydn e

para um coro de Haendel, mas achou que poderia atingir o público se convencesse Beethoven a escrever uma peça de batalha para a sua nova máquina. Na época já existiam inúmeras peças de batalha no repertório orquestral, no das bandas militares e para piano, como a peça para banda *Bataille de Gemappes*, de Georg-Friedrich Fuchs, ou a peça para piano *La grande bataille d'Austerlitz,* de 1806, de Louis-Emmanuel Jadin, composta para celebrar a vitória de Napoleão. Daniel Steibelt, compositor de alguma reputação e, algumas vezes, rival de Beethoven como pianista, havia composto uma fantasia para piano chamada *O incêndio* de *Moscou*, para a entrada de Napoleão em Moscou em 1812, e muitas obras do mesmo tipo haviam sido produzidas para um público ávido.[9]

Beethoven sucumbiu às lisonjas de Mälzel e planejou sua peça em duas partes. A parte 1 é a própria batalha, começando com *Rule Britannia*, para representar as forças britânicas e continuando com *Malbrouck*, ou *Marlborough*, como a marcha do exército francês, ambas precedidas por trompetes e tambores. A própria batalha é de um barulho colossal, com tiros de canhão de ambos os lados, marcados na partitura, e uma marcha atenuada, *Marlborough*, sinaliza a derrota francesa. A parte 2 consiste na "Sinfonia da Vitória", em várias partes, inclusive uma nova marcha e a melodia do hino *God Save the King* como tema, com duas variações, uma *a tempo di menuetto*, e outra *a fugato*, levando a uma estrondosa coda final. Ignaz Moscheles, uma testemunha ocular, relatou mais tarde, apologeticamente, que Beethoven havia tomado esse plano inteiro de Mälzel, e "até mesmo a infeliz idéia de transformar a melodia de *God Save the King* no tema de uma fuga, em movimento rápido, veio de Mälzel".[10]

A peça nunca se materializou no *panharmonicon*, no entanto, pois Beethoven decidiu orquestrar a obra e concordou em apresentá-la num concerto público em 1813, no qual ele e Mälzel dividiriam os refletores. O programa acabou incluindo a estréia da *Sétima sinfonia* de Beethoven, duas marchas (de Dussek e Pleyel) tocadas pelo trompetista mecânico de Mälzel e a *Vitória de Wellington* como número final. Entre os membros da orquestra estavam os melhores intérpretes de Viena, inclusive Schuppanzigh como primeiro violino, Salieri dirigindo os percussionistas e os canhoneiros,

Ludwig Spohr, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Mayseder, o famoso virtuose do contrabaixo Domenico Dragonetti e até mesmo o jovem Giacomo Meyerbeer. Todos compreenderam que a peça não era nada mais do que uma extravagância patriótica, não uma composição séria, mas o envolvimento de Beethoven embaraçou seus mais sofisticados admiradores. Por exemplo, Wenzel Tomaschek afirmou que, pelo que compreendera, o próprio Beethoven "declarara que a obra era uma tolice, e que gostava dela somente porque realmente havia sacudido os vienenses". Thayer evitou qualquer avaliação sobre a obra, chamando-a de "uma gigantesca brincadeira profissional".[11]

Embora seja possível analisar *A vitória de Wellington* como um "monumento de trivialidades", ou ainda representando Beethoven como um "pioneiro do *kitsch*", isso é somente parte da história.[12] Concordando em planejar a peça, e depois apresentá-la num grande concerto, Beethoven estava obviamente navegando na onda de euforia que varria Viena após as recentes derrotas de Napoleão, e que parecia prometer uma nova era de recuperação política depois de anos de opressão e derrota. Escrever e produzir a obra em um ou dois concertos públicos importantes era uma forma de se permitir uma celebração patriótica sincera. Contudo, ir além, publicar a obra e ainda por cima lhe dar um número de Opus, e colocá-la numa série de composições importantes, mostrou que seu profundo anseio pelo reconhecimento público e pela segurança financeira havia superado os limites anteriores, e que sua necessidade de aclamação pública, não somente pelo mundo afora ou no futuro, mas naquele momento em Viena e durante a vida, dessa vez havia vencido seus padrões de autocrítica. Sobre *A vitória de Wellington*, ele poderia ter dito o oposto do que havia dito a Radicati sobre os *Quartetos* Opus 59, ou seja, que a obra não era destinada a uma época posterior, mas apenas a ser patriótica, capitalizar os sentimentos nacionais do momento e fazer dinheiro.

A cantata para o Congresso de Viena, *Der Glorreiche Augenblick*, publicada postumamente em 1836 como Opus 136, é, assim como *A vitória*, uma paródia grotesca de seu estilo sério, um produto situado bem abaixo do que ele havia conseguido anos antes com suas joviais cantatas

para José II e Leopoldo II. O texto foi escrito por Alois Weissenbach, médico e poeta tirolês que chegou a Viena em setembro de 1814, conheceu Beethoven e o convenceu a colaborar no que foi acuradamente descrito como uma "peça um tanto bombástica".[13] Beethoven pode ter sentido uma simpatia especial por esse projeto, já que Weissenbach também era surdo, e, a crermos nas memórias do poeta, passou consideráveis períodos de tempo discutindo com Beethoven sua aflição mútua.[14] A cantata, para quatro vozes solistas, coro e orquestra, mostra poucas centelhas de brilho em seus números solos, imediatamente anulados por coros completamente banais.[15] Algumas passagens para violino solo e violoncelo solo sem dúvida foram escritas para despertar o interesse de intérpretes importantes (provavelmente Schuppanzigh e Joseph Linke), mas eles não apoiaram a obra. Comparar essa bajulação patriótica com a verdadeira beleza de outra cantata que Beethoven estava escrevendo entre 1814 e 1815 – sua composição sobre o poema *Mar calmo e viagem próspera,* de Goethe, para quatro vozes e orquestra – é ver a diferença entre compor apressadamente uma simulação casual e ponderar profunda e cuidadosamente sobre a moldura de uma poesia que significava algo para ele.

A opinião corrente dos críticos modernos é que o sucesso de *Fidélio* em 1814 estimulou Beethoven a aceitar um novo papel, de compositor famoso numa atmosfera política exaltada, que surgia após a queda de Napoleão. Mas havia mais do que isso. Bastante ciente de que estava produzindo obras como a cantata e a *Sinfonia da batalha*, destinadas somente ao sucesso de público, Beethoven deu-se ao considerável trabalho de mitigar sua consciência e explicar de maneira oblíqua aos seus admiradores o que estava fazendo, até mesmo publicamente. Defendeu-se por ter composto essas obras enviando uma declaração pública sobre *Fidélio* para ser editada no *Friedensblätter*, em julho de 1814. Naturalmente, ele pode ter feito isso para fazer propaganda da nova montagem da ópera durante a calmaria do verão, mas o tom defensivo da mensagem, e suas outras implicações, sobretudo a consciência de seu *status* público, são suficientemente claros:

Uma palavra aos seus admiradores

Com que freqüência, em vossa irritação porque a profundidade dele não foi suficientemente apreciada, vós não dissestes que van Beethoven compõe somente para a posteridade! Agora, sem dúvida, vós desfizestes esse erro, mesmo que apenas depois do entusiasmo geral provocado por sua imortal ópera Fidélio, *com a convicção de que o verdadeiramente belo e grandioso encontra almas irmãs e corações solidários no presente, sem negar minimamente os justos privilégios da posteridade.*[16]

Que ele tenha se dado ao trabalho de publicar essa declaração fala por si.

Fidélio

Para encontrar uma maneira melhor de compreender como Beethoven atravessou esse período, podemos focalizar seus projetos mais importantes, começando com a revisão da ópera *Fidélio* nos primeiros meses de 1814, e depois a linha das obras que vão do Opus 90 ao Opus 101. Recentes discussões sobre *Fidélio* de 1814 salientaram a glorificação de Fernando como um monarca benevolente, cujos gestos nobres e cultos refletem, no final, as supostas qualidades benignas dos chefes de Estado europeus que por fim triunfaram sobre Napoleão.[17] Em termos estritamente musicais, as alterações revelam Beethoven pensando no material operístico de modo muito diferente do que o fizera oito anos antes. Essa nova versão mostra um retesamento do discurso, um corte nas repetições, a emenda das unidades de frases adjacentes para tocar a ação para a frente, e a acentuação dos contrastes. Totalmente à parte do seu novo foco dramático, as mudanças na maneira de compor apontam na direção do seu estilo final. Assim, a nova abertura em Mi maior resolve o problema anterior que ele havia enfrentado nas três aberturas em Dó maior para poder antecipar a ária da esperança de salvação de Florestan. Aqui a resposta é drástica: ele omite a ária, escrevendo uma abertura cujo espírito, mas não o material, da ópera aparece numa peça de escrita orquestral vigorosa e fortemente dramática.

O resultado é que *Fidélio,* de 1814 é um trabalho híbrido que combina o material musical de dois períodos distintos, razão pela qual ele disse que revisar essa obra tinha sido muito mais difícil que escrever uma nova.[18] Enquanto a última versão reforça o papel de Leonore, também fortalece a figura de Florestan em sua representação do heroísmo como resignação. Como vimos anteriormente, a grande cena da masmorra, em vez de terminar com Florestan se deitando exausto depois de sonhar com sua liberdade, possui uma nova coda na qual ele tem uma visão do seu "anjo Leonore" como agente da salvação. A revisão oferece assim um elo para os sofrimentos físico e psíquico de Beethoven na época, quando exortava repetidamente a si mesmo a aceitar estoicamente suas próprias limitações, e o duro destino que seu comprometimento artístico lhe estava impondo.[19] Como ele escreveu no seu *Tagebuch,* em 1813, copiando Herder: *Lerne schweigen, O Freund* ("Aprenda a permanecer em silêncio, Oh, amigo").[20]

Fidélio, de 1814 constitui um laboratório para transformar seu estilo no nível da organização da frase e da estrutura operística formal. Ao mesmo tempo, sua ênfase sobre o lírico – nos solos e nos números em conjunto, acima de tudo – fornece outras bases sobre as quais Beethoven poderia trabalhar para reformular seu estilo instrumental. Para fazer isso, ele voltou tão depressa quanto possível para a sonata para piano.

Novas sonatas

O primeiro resultado é a *Sonata em Mi menor/Mi maior,* Opus 90, cujo manuscrito autógrafo data de 16 de agosto de 1814. Essa é a primeira obra instrumental que Beethoven escreveu depois da revisão de *Fidélio* – como se estivesse se dando um presente de boas-vindas, após o seu esforço operístico, de retornar ao mais familiar e confortável dos seus domínios musicais. Os cabeçalhos dos movimentos, que pela primeira vez estão em alemão, não usam as tradicionais designações de andamento, mesmo na tradução, mas, ao contrário, transmitem o caráter.[21] Assim, o primeiro movimento, em Mi menor, é intitulado: *Mit Lebhaftigkeit und*

durchaus mit Empfindung und Ausdruck ("Com vivacidade e, do começo ao fim, com sentimento e expressão"); o segundo é intitulado: *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* ("Não tão rapidamente, e para ser interpretado de forma bem cantante"). O pianista e acadêmico Charles Rosen descreve o primeiro movimento como "desesperado e apaixonado, quase lacônico até o ponto da reticência".[22] Uma característica especial é sua fraca tônica inicial, Mi menor, que se desloca imediatamente para a sua relativa maior, Sol maior, e, através de um contraponto lírico, para a sua primeira cadência. Então encontramos um uso inesperado e surpreendente de registros agudos e graves *no interior de uma única frase*, um claro indício do estilo final de Beethoven, marcado por descontinuidades de registros de maneira inesperada, que não correspondem aos finais ou inícios das frases. Notavelmente, essa figura sustenta seus contrastes de registros extremamente fortes, não somente na recapitulação, mas também no próprio final do movimento [*W 44].[23]

O segundo movimento, talvez o mais longo rondó cantante de Beethoven, revela sua renovada capacidade para sustentar a intimidade emocional; como afirmou Tovey, ele é "consagrado à máxima exuberância das melodias líricas".[24] Entre os outros movimentos das obras dos períodos intermediário e derradeiro de Beethoven, comprometidos com a "melodia absoluta", esse é o mais inteiramente elaborado sobre uma linha simetricamente estruturada, longamente fraseada, sedutoramente *cantabile* – *singbar* – do começo ao fim, cujos episódios contrastantes combinam com o espírito da melodia principal, e de nenhuma forma perturbam a superfície ou arruínam o efeito das suas muitas repetições. Esse movimento talvez reflita uma transferência, para a sonata para teclado, da intensidade lírica em modo maior de algumas partes de *Fidélio* – sobretudo a ária de *Leonore*, *Komm, Hoffnung*, que também é em Mi maior. Na mesma veia, talvez possamos ouvir a abertura da *Sonata para violoncelo em Dó maior nº 1,* Opus 102, com seu solo de violoncelo marcado pelos termos *teneramente* (sensivelmente) e *cantabile*, como um reflexo tanto da qualidade vocal como da extensão e do estilo da ária de Florestan, *In des Lebens Frühlingstagen* ("Nos dias primaveris de minha vida").[25] Os mesmos termos são usados aqui no segundo movimento

dessa sonata para piano, sendo cada retorno ao tema principal marcado com *teneramente*, depois dos episódios contrastantes. Outro indício da intensa exploração melódica por parte de Beethoven naqueles anos é o ciclo de canções *An die ferne Geliebte*, escrito quase ao mesmo tempo que o Opus 102.[26]

As duas sonatas para violoncelo do Opus 102 refletem outras dimensões do surgimento do estilo final, estabelecidas, como o são, como opostos correlativos. Na nº 2 encontramos as descontinuidades concisas, abruptas e brilhantes do primeiro movimento, equilibradas pelo sombrio e lento movimento em forma de hino, e pelo *finale fugato* arrepiante. Na *Sonata em Dó maior nº 1*, Beethoven retorna ao seu plano formal familiar de uma sonata "quase uma fantasia", que traz uma reafirmação modificada do *andante* da abertura, pouco antes do *finale*, como na *Sonata para piano nº 1,* Opus 27. A *Sonata para violoncelo em Dó maior* é inteiramente focada no fluxo linear e na integridade contrapontística do material, seja seu caráter romântico (como nos movimentos lentos), vigoroso e turbulento (como no *allegro* em Lá menor), ou caprichoso e irônico (como no *finale*). Os contemporâneos ficaram desconcertados: o mestre-de-capela de Mannheim, Michel Frey, que ouviu Czerny e Linke tocando a *première* de uma dessas sonatas, escreveu em seu diário: "É tão original que ninguém pode compreendê-la na primeira audição".[27]

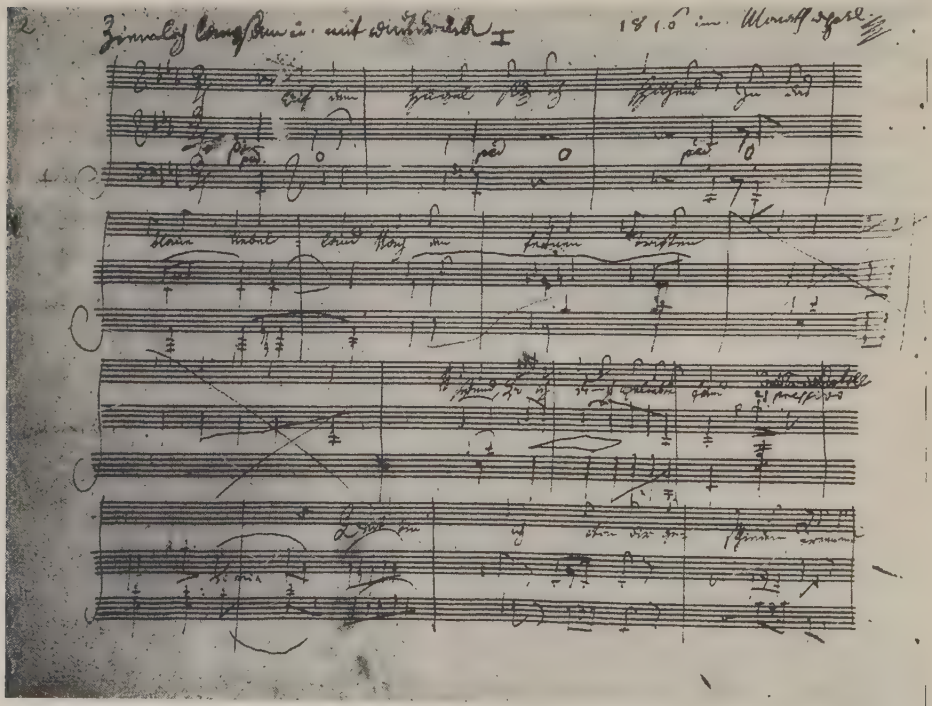
An die ferne Geliebte

An die ferne Geliebte ("Para a amada distante"), o único ciclo de canções de Beethoven e sua única composição vocal na escala de suas obras instrumentais, é um passo na direção do novo estilo que se aproxima. O texto é de um estudante de medicina vienense e judeu chamado Alois Jeitteles. Provavelmente foi escrito para Beethoven, e não parece ter uma existência separada dessa composição.

O texto completo consiste em seis poemas com métricas diferentes, nos quais o poeta, longe da sua amada, canta sobre a desolação e a solidão. Na primeira canção, ele senta numa colina "na terra azul das nuvens"

e lamenta, pois sua amada não pode escutar seus suspiros e anseios, enquanto as *stanzas* posteriores oferecem imagens da natureza que cercam o poeta na sua miséria: "as montanhas azuis", o sol e as nuvens, o vale abaixo, o vento soprando suavemente, o riacho fluindo. E no poema final, que arrebatou a imaginação dos românticos, especialmente de Schumann, vem a estrofe culminante:

Nimm sie hin denn diese Lieder,	Toma, então, estas canções
Die ich dir, Geliebte, sang.	que eu, amada, cantei para ti.
Singe sie dann Abends wieder	Canta-as ao anoitecer
Zu der Laute stiller Klang.	ao som sereno do alaúde.



Primeira página do manuscrito original de Beethoven para seu ciclo de canções An die ferne Geliebte *("Para a amada distante"). (Beethoven-Haus, Bonn)*

Esse verso é seguido por mais três estrofes do mesmo tipo. A junção dessas canções numa única narrativa inaugura o ciclo de canções, que Schubert em poucos anos aperfeiçoaria em *Die schöne Müllerin* e em *Winterreise*. O cuidadoso trabalho de Beethoven em moldar a frase e a palavra à música, e sua preocupação em dar um senso de unidade ao todo, como uma complexa seqüência de sentimentos, numa progressiva totalidade emocional e estrutural, faz dessa obra um ponto crucial no desenvolvimento da arte da canção alemã. Que isso coincida com uma nova fase na situação de vida de Beethoven – uma de suas crises pessoais que estava dando lugar à resignação e a um novo estágio produtivo – é indicado mais por sua franqueza expressiva do que por qualquer complexidade musical altamente elaborada, para a qual não haveria lugar no gênero do *Lied* alemão.

Num determinado ponto, soa um canto estranho no poema de Jeitteles:

Denn vor Liebesklang entweichet	Pois ao som da canção do amor
Jeder Raum und jede Zeit.	todo o tempo e o espaço desaparecem.

O novo sentido de espaço e tempo incorporado no estilo final é remotamente anunciado nesses versos, como se de algum modo o poeta tivesse fornecido a Beethoven a imagem poética das formas atemporais de expressão, a idéia de outro mundo, para a qual sua nova música já havia começado a enveredar. É notável também que, em seu *Tagebuch* daqueles anos, Beethoven ocasionalmente tenha copiado passagens de alguns trechos de religiões orientais referentes à atemporalidade das experiências místicas.[28]

Emergência do estilo tardio

O estilo tardio de Beethoven, em toda a sua plenitude, aparece na *Sonata para piano,* Opus 101, uma das suas maiores composições no gênero.

Usando a forma do retorno cíclico da *Sonata nº 1,* Opus 102, escrita um ano antes, Beethoven cruza a fronteira de um novo território estético, entrando num mundo sonoro cuja profundidade filosófica é nova em sua obra, e rara na música de qualquer época. Aqui os contrastes entre os movimentos são substanciais, mas menos entrecortados do que nas sonatas para violoncelo, e a obra inteira pertence a uma esfera de intimidade que supera a das suas mais expressivas sonatas para piano até ali escritas. Essa sonata nos surpreende por ser bem mais longa do que a média, e por abranger um mundo em si mesma, transmitindo assim uma característica que penetra nas obras posteriores.

A forma do primeiro movimento, em Lá maior, é enigmática. Ele cai numa estrutura em duas partes de larga escala, cuja primeira parte contém o equivalente da exposição e do desenvolvimento, e cuja segunda apresenta a recapitulação e uma pequena coda. Mas muitas características estruturais tradicionalmente associadas à forma sonata ficam deliberadamente indistintas. Essas características, como a divisão clara entre o primeiro e o segundo tema numa exposição, ou entre a exposição e o desenvolvimento – mesmo entre o desenvolvimento e a recapitulação –, são disfarçadas e eliminadas, e não lhes é conferida nenhuma ênfase especial. Em vez disso, elas deslizam gradativamente, sem serem notadas pelo ouvinte casual. Um sentimento reflexivo, romântico, quase improvisado, invade o primeiro movimento inteiro, que flui do começo ao fim e, como Beethoven escreveu na marcação do andamento, precisa ser tocado com "a mais profunda expressividade". O início do movimento, com sua primeira frase no acorde de dominante, coloca uma questão e subentende uma resposta definitiva. Essa resposta pode ser uma chegada firme ao acorde tônico, mas essa chegada com a tônica no Lá no grave não acontece até que três quartos do movimento tenham sido percorridos.

Os outros movimentos oferecem representações transcendentes de tipos de movimentos familiares. Assim, o *scherzo* é uma marcha fantástica em Fá maior, com um persistente diálogo imitativo entre as vozes agudas e graves. O trio intensifica esse diálogo, as vozes se seguem umas às outras, numa imitação canônica rigorosa. Então, o reflexivo movimento lento, seguido por uma recordação da abertura do primeiro movimento,

dá lugar a um *finale* vigoroso e enérgico, que exibe ainda um diálogo imitativo, e uma seção intermediária em *fugato*. Uma avaliação particularmente sensível dessa notável sonata indica que "a absoluta alegria de exercer uma capacidade que é arte e engenho, uma atividade intelectual, uma liberação emocional e um meio excepcional de comunicar [...] tudo isso é encontrado nessa sonata [...] a mais fisicamente eufórica das últimas cinco".[29]

Deixa de compreender isso quem julga a produtividade de Beethoven nesse período simplesmente contando suas obras e comparando o total com o número alcançado nos grandes anos da sua segunda maturidade. É absolutamente verdadeiro que, entre 1813 e o final de 1817, quando começou a trabalhar na *Sonata Hammerklavier*, ele não tinha nenhum projeto sinfônico nas mãos, e era muito menos prolífico do que havia sido no começo, meio e fim do período intermediário até 1812. Mas, juntamente com os fatores pessoais, o que conta para essa mudança é sua evolução em direção ao transcendental, que é revelado por estas obras: a *Sonata para piano,* Opus 90, as sonatas para violoncelo do Opus 102, *An die ferne Geliebte*, e a *Sonata para piano,* Opus 101. Conseqüentemente, o que tem sido visto como um período "ocioso" pode ser reconcebido como um período de auto-reconstrução, de um questionamento necessário das abordagens anteriores, e da gestação de novas, nas quais estava emergindo uma nova personalidade de composição.

Enquanto isso, as obras mais fracas desse período – *A vitória de Wellington* e a cantata do Congresso – foram produtos da ambivalência de Beethoven, nascidas por necessidade financeira, pelo desejo de fama e por uma defesa debilitada da sua consciência. Elas deveriam ser colocadas de lado, como subprodutos negligenciáveis, não como obras de primeira.

O grande artista que havia em Beethoven, nesses anos supostamente áridos, não estava adormecido, mas, à medida que envelhecia e ganhava uma experiência mais profunda, ele foi reformulando serenamente seus métodos, sua visão musical. Como parte desse processo, foi deixando de se apoiar no vigoroso, no dinâmico, no evolucionário e no retórico. Ouvindo sua voz interior, ansiava primordialmente pelo que

era profundamente pessoal e íntimo. Ao mesmo tempo, passou a combinar suas dimensões melódica e contrapontística numa nova síntese que lhe permitiria uma concordância com Bach. Começou a trabalhar tendo em vista um nível maior de integração musical, que, todavia, iria permanecer organicamente conectada aos seus primeiros métodos de composição.

Capítulo 17

O mundo interior e o mundo exterior de Beethoven

Isolamento e surdez

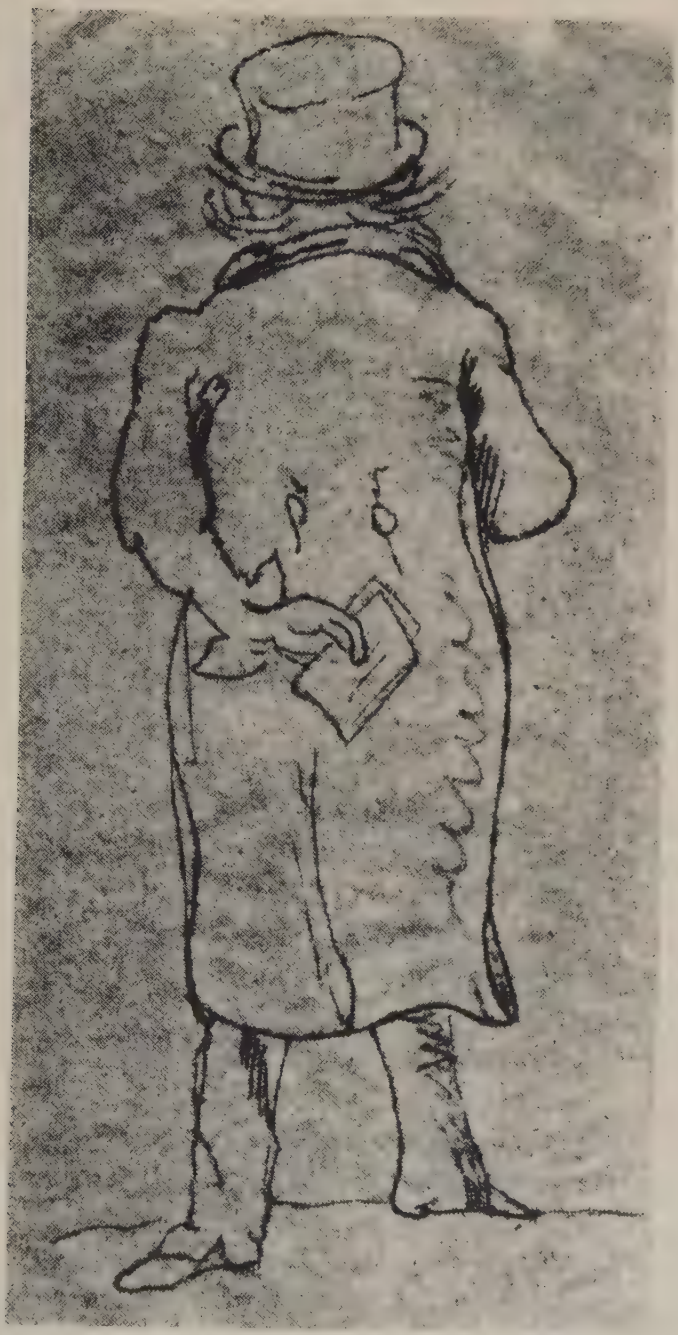
Dois elementos da vida doméstica de Beethoven preencheram os últimos dez anos como motivos persistentes de uma das suas obras mais importantes: o isolamento e a obsessão. À medida que seu ouvido se deteriorava, ele não podia mais compreender o que as pessoas diziam sem a ajuda de uma corneta acústica, e, mesmo assim, às vezes, de maneira precária. Acabou surgindo a necessidade de as pessoas escreverem o assunto e o propósito de suas conversas com ele. Então, a partir de 1818, Beethoven manteve blocos de papel e lápis prontos para os visitantes e os amigos registrarem suas declarações, mensagens e questões, em lugar de gritá-las. Beethoven lia o que eles escreviam e, em geral, respondia verbalmente, não escrevendo, a menos que eles quisessem que o comentário permanecesse confidencial, como ele mesmo queria de vez em quando. De uma maneira geral, os "Cadernos de Conversação", como foram chamados, consistiam em comunicações de mão única. Beethoven e aqueles que ficavam ao seu lado conseguiram juntar muitos desses cadernos ao longo dos anos, entre 1818 e 1827, e mesmo em sua forma unilateral eles fornecem uma reflexão sobre sua vida privada e os tópicos de interesse, dele e do seu círculo. Eles abordam assuntos pessoais e gerais, desde música até política, de preços de vinhos a planos de publicação, de mexericos a opiniões sérias, emitidas pelo compositor e por aqueles que o cercavam. Como exemplo, em fevereiro de 1820, Carl Bernard, jornalista que freqüentava o círculo de Beethoven, escreveu que "a ópera de Meyerbeer (*Emma von Leicester*) fracassou feio – é pura imitação de Rossini". Alguns meses depois, o mesmo Bernard deu a Beethoven sua opinião de que lorde Byron "certamente tem mais

imaginação e sentimentos mais profundos do que qualquer outro poeta vivo. *The Corsar* (O corsário), sobretudo, daria uma boa ópera".[1] Em 1826 está registrada uma conversa notável – ou melhor, um lado dela – entre Beethoven e Karl Holz sobre o "caráter" na música instrumental:

> Isso é algo de que sempre sinto falta na música instrumental de Mozart.
> [———]
> Especialmente a música instrumental.
> [———]
> Um caráter específico numa obra instrumental, ou seja, não encontramos em suas obras uma representação análoga a um estado mental, como encontramos na sua.
> [———]
> Eu sempre me pergunto, quando escuto algo, o que isso significa?
> [———]
> Suas obras têm um caráter realmente exclusivo, do princípio ao fim.
> [———]
> Eu explicaria a diferença entre a obra instrumental de Mozart e a sua desta forma: um poeta poderia escrever somente um poema para uma das suas obras; enquanto poderia escrever três ou quatro poemas análogos para uma obra de Mozart.[2]

Algumas vezes Beethoven usava as folhas como memorandos, ou para anotar assuntos que encontrava nos jornais da época. Em outros momentos, anotava listas de artigos que precisava comprar, ou escrevia notas curtas para si mesmo sobre coisas a serem lembradas. Por exemplo, em 1820, "perguntar a Schlemmer [seu copista de longa data] onde ele consegue afiar suas facas", seguido por "inquirir sobre o custo mensal de um quarto no Oliva's" e, até mesmo, "o que eles usam atualmente por baixo, no lugar de camiseta".[3]

O destino dos "Cadernos de Conversação" está estreitamente ligado à reputação póstuma do secretário e primeiro biógrafo de Beethoven, Anton Schindler, que veio a possuí-los após a morte do compositor, em



Desenho de Beethoven caminhando por Viena, de Joseph Daniel Böhm (Beethoven-Haus, Bonn).

março de 1827, e depois os manteve por muitos anos antes de vendê-los à Biblioteca Real de Berlim, em 1846. Nos anos 1970, o crítico musical e erudito inglês Peter Stadlen estabeleceu que um bom número de anotações dos cadernos tinha sido forjado por Schindler depois da morte de Beethoven. Toda a extensão das falsificações de Schindler foi mais tarde documentada por uma equipe de estudiosos, que trabalharam numa edição completa dos textos alemães dos "Cadernos de Conversação". Os itens forjados foram então identificados e listados retroativamente, começando com o volume 7 dos dez volumes da edição padrão dos textos em alemão.[4]

Embora a surdez de Beethoven para a conversa estivesse se tornando pior, ele ainda conseguia improvisar, e podia tentar reger uma de suas obras orquestrais que estivesse sendo produzida, podendo até mesmo seguir o som de um quarteto de cordas – talvez somente quando era tocada uma obra sua, mas não podemos ter certeza. Há uma história notável sobre o seu *Quarteto,* Opus 127, quando, depois de uma estréia malsucedida, liderada por Schuppanzigh em março de 1825, foi novamente interpretado na presença de Beethoven. O novo primeiro violino, Joseph Böhm, escreveu mais tarde:

> *O infeliz estava tão surdo que não podia mais ouvir o som celestial das suas composições. E, mesmo assim, ensaiar em sua presença não era fácil. Com uma atenção cerrada, seus olhos seguiam os arcos, e assim ele era capaz de notar as menores flutuações no tempo ou no ritmo, e corrigi-las na hora. No fechamento do último movimento desse quarteto havia um* meno vivace *que me parecia enfraquecer o efeito geral. No ensaio, conseqüentemente, avisei que o tempo original deveria ser mantido, o que foi feito, para melhorar o efeito. Beethoven, agachado num canto, não ouviu nada, mas olhava com concentrada atenção. Depois do último toque do arco, ele disse laconicamente: "Que permaneça assim", foi até as estantes e riscou a anotação* meno vivace *nas quatro partes.*[5]

Recentemente, um estudioso de medicina encontrou evidências de que a surdez de Beethoven, mesmo nos últimos anos, não era absoluta, mas flutuava consideravelmente.[6] A utilização de uma placa de ressonância

no piano, juntamente com a corneta auditiva quando tocava e improvisava, é confirmada por Friedrich Wieck, que o visitou em 1826. A "placa de ressonância" era um dispositivo condutor de som que amplificava os sons quando colocado no piano, embora pudesse causar um efeito embaralhado quando as cordas eram tocadas.[7]

Uma famosa revelação pública da surdez de Beethoven aconteceu na primeira apresentação da *Nona sinfonia*, em 7 de maio de 1824, no Kärntnerthortheater. Na presença de uma grande audiência, que incluía a família real, Beethoven tentou reger a sinfonia, enquanto os músicos concordaram secretamente em não seguir sua marcação, mas a de Ignaz Umlauf, que estava em pé, onde os intérpretes podiam vê-lo. Ou no final do *scherzo*, ou no final da sinfonia (não temos certeza de quando), em meio a um aplauso estrondoso, Beethoven se manteve debruçado sobre sua partitura, até que o contralto, Caroline Unger, puxou sua manga e apontou para a animada platéia – então ele se virou e se curvou diante de todos.[8]

O declínio progressivo da saúde de Beethoven ocorria paralelamente ao seu crescente retraimento psicológico e ao aprofundamento da sua ansiedade. O retraimento para dentro de si mesmo e para o mundo interior da sua música foi provocado parcialmente pelas exigências intelectuais e emocionais que continuou a fazer a si mesmo para compor as últimas sonatas para piano, a *Nona sinfonia*, a *Missa solemnis* e os últimos quartetos. Mas foi também um ato de autodefesa contra o mundo exterior, que agora o perseguia mais avidamente do que nunca, à medida que sua fama continuava a se expandir e sua reclusão se tornava parte da sua lenda crescente. Os visitantes o procuravam em Viena ou nos balneários onde ele se refugiava, ansiosos para estar entre aqueles que viram e falaram com o grande mestre enquanto ele ainda estava vivo. A "peregrinação a Beethoven", como o jovem Wagner mais tarde a chamou, tornou-se uma experiência ansiada em Viena, uma aventura altamente valorizada pelos músicos, pelas pessoas cultas e instruídas, e por aqueles que queriam a notoriedade de escrever sobre uma eventual visita a Beethoven em qualquer periódico cultural. Wagner denunciou essa prática num panfleto de 1840, "Uma peregrinação a Beethoven", onde vilipendiou e difamou um

inglês imaginário que queria a glória de visitar Beethoven apesar de não entender nada do que fosse importante sobre Beethoven como artista.[9] Dos membros regulares do círculo de Beethoven de 1820 em diante faziam parte, em épocas variadas, seu irmão Johann, seu sobrinho Karl, o onipresente Schindler, o violinista Karl Holz (que conseguiu desalojar Schindler como confidente íntimo) e vários escritores, músicos e editores cujos nomes aparecem nos "Cadernos de Conversação". Entre os visitantes, para mencionar somente aqueles registrados nas anotações, incluíam-se os compositores Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber e Gioacchino Rossini; entre aqueles que não foram registrados, talvez o jovem Schubert, que vivia e trabalhava reverenciando Beethoven durante os anos em que morou na sua vizinhança, em Viena.[10] Entre os visitantes da Inglaterra incluíam-se Sir George Smart, Sir John Russell, Cipriani Potter e Richard Ford, e, das fileiras literárias, Ludwig Rellstab e Franz Grillparzer, cuja oratória fúnebre para Beethoven defendeu o compositor da acusação de misantropia, que deve ter sido um mexerico familiar em Viena.

Em 1817, Beethoven escreveu para Wilhelm Girard, um poeta amador, dizendo que suas doenças crônicas haviam piorado nos últimos quatro anos.[11] Ele teve várias doenças em certos períodos de tempo: durante quatro meses no final de 1816 e início de 1817, novamente em 1819, e por muitas semanas em 1821 e 1822.[12] No início de 1823 ele começou a ter problemas com a visão e sofreu com sintomas de resfriados e dores reumáticas, e começaram a aparecer sinais de icterícia, manifestada pelo tom amarelo da sua pele. Suas cartas falam mais e mais sobre sofrimentos físicos, e transmitem uma atmosfera de crescente enfermidade durante o período entre 1825 e 1826, quando estava trabalhando com intensa concentração nos últimos quartetos, a epítome da sua vida artística.

Nos três anos anteriores à sua morte, em março de 1827, os intervalos entre as doenças se tornaram mais curtos. Como Edward Larkin explicou em seu equilibrado relatório sobre o histórico médico de Beethoven, "durante 1825, repentinamente ele começou a parecer muito mais velho, e sua pele se tornou permanentemente amarelada".[13] Em dezembro de 1826, ele começou a sofrer de graves sintomas de doença do fígado e

sangramento intestinal. Os médicos não conseguiram encontrar tratamento adequado, e ele morreu em 26 de março de 1827, depois de uma doença final de quatro meses.

Sua progressiva instabilidade se tornou grotesca naqueles anos. Uma vez, no início dos anos 1820, saindo para uma caminhada, ele seguiu um caminho adjacente a um canal e, finalmente, sem saber aonde estava indo e sem nada para comer, continuou caminhando até uma pequena represa do canal, em Ungerthor. Confuso e cansado, começou a olhar através das janelas de algumas casas, e, como estava vestido muito pobremente, alguns moradores, alarmados, chamaram a polícia. Quanto mais ele afirmava que era Beethoven, menos eles acreditavam: "Você é um vagabundo; Beethoven não tem essa aparência", disse o policial, e o prendeu. Finalmente, chamaram o diretor musical da pequena cidade vizinha de Wiener Neustadt, um certo Herzog, que o identificou, e então, com piedade e tristeza, eles lhe deram umas roupas decentes e o mandaram para casa.[14] Do mesmo jeito, quando Beethoven foi visitar seu sobrinho Karl no hospital, em 1826, foi confundido com um "velho camponês", por causa das roupas surradas e da aparência decrépita.[15]

A luta pela tutela

Sua obsessão também chegara ao máximo. De longe, a mais dolorosa e torturante foi a longa campanha para conseguir a tutela de seu sobrinho Karl, filho único de seu irmão Caspar Carl, que morreu de tuberculose em novembro de 1815. O testamento de Carl indicava primeiramente Ludwig van Beethoven como único tutor de Karl, então com 9 anos, mas uma cláusula adicional, escrita no mesmo dia do testamento, cancelava a exclusividade desse aditamento e tornava a mãe do menino, Johanna Reiss van Beethoven, co-tutora. O aditamento declara abruptamente que "não existe a melhor harmonia entre meu irmão e minha esposa".[16] Essa foi uma forma suave de expressar as coisas, pois daí em diante começou, entre Beethoven e a cunhada, uma torturante batalha legal e emocional para obter a custódia do menino, que durou mais de quatro anos e acarretou

um perpétuo rancor, comparecimentos no tribunal, sucessos aparentes, revogações e apelações. Ele havia assumido o papel de chefe de família e de pai virtual dos seus dois irmãos quando a mãe morrera, em 1787, e continuou a desempenhar esse papel ao longo dos anos, algumas vezes na fantasia, algumas vezes na realidade, muitas vezes em termos autoritários e impertinentes. Naquela época, o papel familiar emergiu novamente em sua determinação ferrenha de se tornar quase um pai para seu sobrinho, destruindo, se necessário, os direitos e a reputação da mãe do menino, como sendo inadequada para ser sua tutora. Acontece que Johanna Reiss, a quem Beethoven gostava de chamar de "Rainha da Noite", vivia uma vida que tornava fácil o ataque ao seu caráter, pois tinha sido acusada de roubo por seus pais em 1804, e condenada por apropriação de jóias em 1811.[17] Além disso, depois da morte de Caspar Carl ela teve um amante, e deu à luz uma filha ilegítima em 1820.

O sobrinho de Beethoven, Karl, como cadete de um regimento militar (Historisches Museum, Viena).

Depois de ter finalmente ganhado a tutela de Karl em 1820, Beethoven continuou, pelos seis anos restantes da sua vida, sua luta para supervisionar e administrar a educação e o desenvolvimento do menino. Ao mesmo tempo, como estava profundamente imerso em seu trabalho e precisava lidar com os editores, devido a sua debilidade física e emocional, e a sua surdez, dificilmente podia prover uma atmosfera na qual o menino pudesse florescer. Como as dificuldades diárias cresciam com os anos, a vida de Karl com o tio se tornou cada vez mais intolerável. Sua educação continuou em escolas particulares até 1823, quando, com 17 anos, foi para a universidade estudar filologia, tendo aparentemente encontrado formas de se ajustar, de alguma maneira, aos percalços domésticos dos oito anos anteriores. Testemunhando e participando da cena ao redor de Beethoven, e agindo muitas vezes como mensageiro, ajudante para toda obra ou copista de música, Karl, a quem Beethoven chamava de seu "filho adotivo",[18] ainda tinha que lidar com as exigências insuportáveis e as recriminações do tio. Beethoven recriminava Karl se ele não desse amor e atenção suficientes ao seu "pai adotivo", ou, se Karl procurasse mulheres, jogasse ou visitasse alguns amigos considerados más companhias – para não mencionar a "deslealdade" de Karl quando visitava clandestinamente a mãe.

No verão de 1826 esses conflitos chegaram a um clímax. Karl mostrou sinais preliminares de um potencial suicídio – como sair de casa com insinuações de que queria acabar com a vida e manter uma pistola carregada entre seus pertences –, sinais que Beethoven e aqueles à sua volta aparentemente enxergavam, mas não puderam ou não quiseram fazer nada para prevenir.[19] Karl então penhorou seu relógio, comprou duas pistolas e, num desespero frenético, foi para o Helenenthal, um dos lugares favoritos de Beethoven para passear no campo, e tentou se matar. A tentativa falhou: as balas esfolaram seu crânio, mas não o feriram profundamente, e ele se recuperou num hospital de Viena. Mas as feridas psíquicas se aprofundaram. Nada é mais explícito do que o fato de que o primeiro transeunte que o encontrou ferido o levou, a seu pedido, não para a casa de Beethoven, mas para a casa da mãe.[20] Então Beethoven se deixou persuadir a desistir da tutela. Karl encontrou uma forma de se

alistar no exército, e, apesar de Beethoven insistir em que o jovem faria melhor se entrasse primeiro para a academia militar, finalmente consentiu em deixar Karl se tornar cadete num respeitado regimento, sob a liderança de um marechal-de-campo, o barão von Stutterheim, oficial militar de carreira.[21] Esse alistamento levou Beethoven a dedicar a von Stutterheim o *Quarteto em Dó sustenido menor,* Opus 131.[22] Temos uma visão muito parcial do que a tentativa de suicídio do sobrinho significou para Beethoven na carta que ele escreveu ao seu associado, Karl Holz, um mês depois.

> *Estou exausto e a alegria se acabou para mim por muito tempo. Minhas despesas atuais e futuras fatalmente me preocupam, e todas as minhas esperanças desapareceram, esperanças de ter perto de mim alguém que pudesse se parecer comigo, pelo menos em minhas melhores qualidades!*[23]

"Alguém que pudesse se parecer comigo, pelo menos em minhas melhores qualidades", a frase inconscientemente resume a angustiada perda de julgamento e de perspectiva de Beethoven em relação ao sobrinho, a quem ele jamais poderia imaginar como um menino independente tentando amadurecer em meio a severas perdas. Afinal, Karl tinha perdido o pai e havia sido afastado imediatamente da mãe por ações deliberadas do tio; e mais tarde fora privado de um ambiente acolhedor e da liberdade pessoal de encontrar o caminho para a maturidade – tudo isso pelo amplexo manipulador, dominador e sufocante do tio, que ansiava moldar Karl à imagem de um membro masculino ideal de família, que nem Ludwig nem nenhum dos seus irmãos tinham sido capazes de realizar. O velho Johann van Beethoven tinha sido um pai ausente para seus três filhos: Ludwig, adotando o sobrinho como filho, não conseguiu fazer melhor. Que esse tio errático fosse também um dos maiores e mais famosos artistas vivos da sua época, e assim um modelo perpétuo, mas inalcançável para um jovem inseguro, somente tornou as coisas piores. Como aconteceu mais tarde, Karl conseguiu se reconciliar com o tio durante a sua última doença, e quando Beethoven fez seu testamento, em janeiro de 1827, ele se tornou o único beneficiário das suas propriedades.[24] Karl

permaneceu no serviço militar até 1832, depois conseguiu um emprego no governo austríaco e viveu tranqüilamente até a morte, em 1858.[25]

"O cérebro humano [...] não é um produto vendável"

Se nos deslocarmos da vida pessoal profundamente perturbada de Beethoven para as circunstâncias de sua carreira durante aqueles anos, o quadro não é menos complicado, mas é certamente menos deprimente. Nesses últimos dez anos, sua relação com os editores foi se tornando cada vez mais fechada e complexa. Nos primeiros anos ele trabalhara muito para se firmar como pianista virtuoso e compositor pioneiro, escrevendo para seu público imediato e publicando muitas obras com os editores de Viena: Artaria, Hoffmeister, Mollo, Cappi, Traeg e o assim chamado Bureau des Arts et d'Industrie. Durante os anos intermediários essa rede se ampliou, passando a incluir editores de fora de Viena, especialmente Breitkopf & Härtel, em Leipzig.

No último período, suas obras encontravam muito mais dificuldade de aceitação imediata, mesmo para o público mais erudito. Mas também foi a época na qual Beethoven havia se tornado uma celebridade cuja fama alcançara o exterior, não somente a Europa, mas também a América. Então um novo grupo de editores apareceu, ansiosos para serem os primeiros a editar suas últimas obras, e esperando capitalizar sobre seu nome. Um dos primeiros representantes da nova leva foi Clementi, o famoso pianista e compositor, que se tornara um ativo editor de música na Inglaterra: ele não somente concordou em editar certas obras acabadas, mas encomendou algumas novas – as *Sonatas para piano,* do Opus 78 e 79. Menos bem-sucedidas, mas igualmente interessadas editoras inglesas, foram a Birchall, que publicou a *Sonata Kreutzer*, a *Sonata,* Opus 96 e o *Trio Arquiduque,* Opus 47, 96 e 97; a Chappel, que publicou as *Variações Kakadu*; e a curiosamente chamada Regent's Harmonic Institution, cujo endereço em Londres era "Lower Saloon, Argyll Rooms". Essa última editora, instigada por Ferdinand Ries, publicou a primeira edição britânica da *Sonata Hammerklavier*, Opus 106,

num curioso formato em duas partes. A primeira parte compreende os primeiros três movimentos, mas com o segundo e o terceiro invertidos; a segunda parte consiste no *finale*, intitulado "Introdução e fuga", como se fosse uma composição separada. A concordância de Beethoven quanto a essa estranha edição nos oferece um vislumbre da sua legítima incerteza sobre a reação do público a essa sonata longa e fantasticamente difícil.

Entre outras novas editoras que apareceram naqueles anos, inclui-se principalmente a loja vienense de Sigmund Anton Steiner, que entrou em cena em 1813 e melhorou sua situação ao emprestar dinheiro a Beethoven para ajudar seu irmão doente, e então, em 1815-16, publicou uma série de obras importantes. Mais tarde, contudo, Beethoven iniciou negócios com Adolph Martin Schlesinger, que havia fundado uma importante editora em Berlim e era o maior editor dos compositores berlinenses, inclusive de Weber. Beethoven também tinha amplos negócios com o filho de Adolph, Maurice Schlesinger, que havia estabelecido uma loja em Paris, em 1821. Os dois Schlesingers, que Beethoven ocasionalmente criticava, em cartas com observações anti-semitas muito típicas da mentalidade alemã e austríaca daquela época, publicaram as três últimas sonatas para piano e os dois últimos quartetos, Opus 132 e 135.[26] O Opus 131 foi publicado em Mainz, por B. Schott's Söhne, que também editou a *Missa solemnis* (cuja publicação poderia preencher um capítulo separado), a *Nona sinfonia* e outras obras posteriores. Próximo a Viena, Matthias Artaria, filho de Domenico Artaria, publicou os *Quartetos,* Opus 130 e a *Grande fuga,* Opus 133, assim como os arranjos para quatro mãos da *Fuga*, editada como o Opus 134.

Os fatos e as conseqüências relativos às confusas relações de Beethoven com seus editores podem ser resumidos em poucas palavras.[27] Grande parte da correspondência de Beethoven é com seus editores, e sobre a publicação da sua música, porque suas ambições de carreira, suas preocupações financeiras e sua mentalidade obsessiva não lhe davam nenhuma outra alternativa. Rejeitando ou perdendo a possibilidade de obter uma posição permanente na corte, e tendo como sua única fonte de renda estável a anuidade que Kinsky, Lobkowitz e o arquiduque Rodolfo lhe concediam, Beethoven realmente precisava vender suas

obras para sobreviver. Sustentar-se não era fácil, mesmo que não estivesse numa situação ruim, mas seus gastos aumentaram muito quando assumiu a tutela de seu sobrinho Karl, em 1816.

Beethoven tinha sido muito bem-sucedido com os editores em seus anos mais produtivos, quando afirmava que "seis ou sete editores, ou até mais" estavam solicitando suas obras. Ele tentava incessantemente negociar preços mais altos para cada obra, muitas vezes anunciando as obras antes que estivessem realmente prontas, de maneira a promover o contrato da publicação e conseguir seu pagamento à vista. Para manter o fluxo das publicações ele escreveu um grande número de obras menores e acessíveis, mesmo nos seus últimos anos, ou revisou algumas outras obras menores, não publicadas anteriormente, para torná-las mais acessíveis aos editores e fazê-los aceitar as obras maiores dos últimos anos, com dificuldades progressivas e, às vezes, incompreensíveis. Inúmeras edições posteriores das suas primeiras obras permaneceram no mercado durante anos, juntamente com as novas, sem mencionar os intermináveis arranjos para piano solo, para piano a quatro mãos e para pequenos conjuntos de câmara, destinados à música dos salões da burguesia no início da era Biedermeier.[28]

Como pelo menos existia alguma chance de controlar os direitos de uma composição em outros países, Beethoven compreendeu que poderia aumentar seus lucros se pudesse, de alguma forma, vender os direitos de uma determinada obra para vários editores, cada um num país diferente, supostamente com o entendimento de que todos eles poderiam lançar a obra na mesma data. Num papel de rascunho de 1816, ele escreveu para si mesmo uma anotação para esse fim:

> *Em relação a todas as obras, como agora em relação à sonata para violoncelo, você precisa reservar para si o direito de fixar o dia da publicação, sem que os editores de Londres ou da Alemanha saibam um do outro, por assim dizer, porque senão eles irão lhe pagar menos, e em qualquer caso é desnecessário que eles saibam. Você pode dar a desculpa de que algum outro encomendou essa composição.*[29]

É desnecessário dizer que esse esquema não poderia ser usado em muitos casos, mas funcionou para várias composições que foram publicadas, ao mesmo tempo, em Viena ou Leipzig, e em Londres. O bloqueio de Napoleão ao comércio continental atrapalhou demasiadamente esse plano durante vários anos, mas depois de 1815 ele pareceu mais possível do que antes. Assim, a *Sonata Hammerklavier,* Opus 106 foi publicada por Artaria em setembro de 1819, com a página de rosto em francês, que também listava doze outros editores em várias cidades européias, inclusive Leipzig, Berlim, Bonn, Offenbach, Augsburg, Mainz (dois editores diferentes), Zurique, Munique, Hamburgo e Milão, e "outros editores de arte e de livros na Alemanha, França, Suíça, Rússia e Polônia". Ao mesmo tempo, Artaria publicou a mesma obra com a página de rosto em alemão, sem mencionar outro editor, obviamente pretendendo manter o mercado austríaco para si.

Por meio desses procedimentos tortuosos, Beethoven e alguns dos mais ambiciosos editores tiveram a idéia de editar uma coletânea autorizada de obras, especialmente daquelas para teclado. A idéia surgiu no início de 1803, numa correspondência com Breitkopf & Härtel (editores que tentaram as edições das "obras completas" de Mozart e Haydn). Essa idéia, de fato, era atraente para o compositor e para o editor, por muitas razões, mas inevitavelmente não foi concretizada porque muitos editores diferentes detinham os direitos autorais originais de muitas das suas obras. A empresa Zulehner, de Mainz, até editou uma "coletânea" pirateada das suas obras para piano e cordas, e tudo que Beethoven pôde fazer foi registrar uma queixa pública num jornal de Viena; ele não conseguiu evitar a edição, nem retirá-la do mercado depois que foi lançada.[30]

Quanto aos sentimentos de Beethoven sobre o mundo editorial da música, sua dependência dele e sua insana falta de controle sobre as versões das suas obras que inundavam as lojas musicais e as livrarias naquele momento, ele os colocou numa frase lacônica no "Rascunho de uma declaração sobre a edição completa de suas obras", que escreveu em 1822, mas não publicou, deixando entre seus papéis privados. Embora suas verdadeiras relações com seus editores o mostrem como um profissional engenhoso e precavido, hábil nas práticas ofensivas que poliam

sua carreira, mas perturbavam seus biógrafos, um documento privado revela a raiva que ele tinha que esconder quando fazia esses negócios:

> *Os livros legais começam sem dificuldade com uma discussão sobre os direitos humanos, que no entanto os executores esmagam sob os pés; assim o autor começa sua declaração: Um autor tem o direito de organizar as edições revisadas das suas obras. Mas como existem muitos ávidos oportunistas e amantes daquele nobre prato, uma vez que todos os tipos de conservas, ragoûts e fricassées são feitos com aquilo que irá encher os bolsos dos confeiteiros, e como o autor ficaria feliz em ter tantos groschen quantos às vezes são pagos por seu trabalho, o autor está determinado a mostrar que o cérebro humano [os grifos são de Beethoven] não pode ser vendido como grãos de café, ou como um queijo qualquer, que, como todos sabem, primeiro precisa ser produzido, com leite, urina etc...*
> *O cérebro humano em si não é um produto vendável...*[31]

As dez últimas palavras poderiam ter mudado o mundo se ao menos as condições de vida tivessem sido ideais. E ainda poderiam mudar o mundo, em nossa época, se a comercialização da arte não fosse milhares de vezes maior que no tempo de Beethoven. Mas desde então, para ele e para tantos outros artistas de todas as épocas, as condições jamais foram ideais, e essa nobre declaração permanece como um utópico artigo de fé. Ao lidar com os seus editores, como em muitos aspectos de sua vida prática, Beethoven se sentia completamente incapaz de alcançar o alto nível do comportamento ideal, a "virtude" à qual aspirava. Do mesmo teor é o rascunho de outra declaração, escrita já em 1807, para os diretores do Teatro Imperial de Viena, quando ele brincava com a idéia de ser contratado para escrever uma ópera e uma opereta "a cada ano" – o que, naturalmente, não aconteceu. Ele escreve:

> *[O abaixo assinado] não tem sido afortunado o bastante para se estabelecer aqui, numa posição compatível com seu desejo de viver inteiramente para a arte, para desenvolver seus talentos num grau ainda mais elevado de perfeição, que deve ser o objetivo de todo verdadeiro artista. [...] O*

trabalhando com uma concentração progressiva o tempo todo, até o final da sua carreira de compositor.

As últimas obras de alcance gigantesco e grande dificuldade técnica começam com a *Sonata Hammerklavier*. Continuam com as *Variações Diabelli*, que foram iniciadas em 1819, colocadas de lado para ele trabalhar na *Missa solemnis*, e depois terminadas entre 1821 e 1823. Também a *Missa solemnis* foi iniciada em 1819 e completada em março de 1823, quando o arquiduque deveria tomar posse como arcebispo de Olmütz, na Morávia, mas Beethoven não conseguiu terminá-la antes de 1823. Em 1822, começou a trabalhar na *Nona sinfonia*, sua preocupação principal até a primeira apresentação, em maio de 1824. Encaixadas em meio a essas obras de enorme tamanho, encontramos as três sonatas para piano Opus 109, 110 e 111 – que tinham sido encomendadas por Adolph Martin Schlesinger em Berlim. Juntamente com a abertura *A consagração da casa*, essas obras ocuparam Beethoven entre 1821 e o final de 1822, quando ele voltou a trabalhar na missa.

A última fase de Beethoven foi marcada por seu retorno ao quarteto para cordas, gênero ao qual, como dissera muitos anos antes, desejava se dedicar "exclusivamente". É claro que ele jamais tinha sido capaz de se concentrar num único gênero, mas naquele momento conseguiu. Já em maio de 1882 o editor de Leipzig, Carl Friedrich Peters, pediu a Beethoven, entre outras coisas, "quartetos com piano e trios para piano", e Beethoven respondeu-lhe prontamente, oferecendo algumas outras composições, "todas já prontas", juntamente com o preço de cada uma.[11] Algumas dessas eram antigas obras de Bonn que nunca tinham sido publicadas, e outras jantas que ele pensou que poderia oferecer com pouco trabalho. Dez dias mais tarde ele informou a Peters que "o quarteto não está completamente pronto porque tenho tido outras coisas para fazer". Na realidade esse quarteto, que viria a ser o Opus 127, estava apenas em estágio inicial de planejamento. Peters perdeu cartaz com Beethoven quando, em julho de 1822, se recusou a chegar ao preço pedido pelo compositor para um novo quarteto e, grosseiramente, acrescentou que no momento não precisava de novos quartetos, já que tinha em produção alguns novos de Spohr, Romberg e Rode, "todos excelentes e belos trabalhos". Isso pôs fim à negociação com Peters.

Mas no dia 9 de novembro de 1822 o príncipe Nicolau Galitzin, violoncelista amador e amante da música de câmara, escreveu de São Petersburgo pedindo a Beethoven "um, dois ou três novos quartetos", oferecendo-se para pagar "o que você julgar apropriado" e pedindo uma dedicatória.[34] Embora estivesse em meio aos seus grandes projetos, Beethoven aceitou o pedido. O primeiro dos novos quartetos, em Mi bemol maior, mais tarde o Opus 127, foi outro importante ponto de partida: é o portal para o seu último estilo de quartetos. Depois de vários falsos começos e considerações sobre as possibilidades de seu material, o pesado trabalho de compor o quarteto começou de fato em 1823, mas os rascunhos ficaram em gestação enquanto ele acabava a *Nona* e assistia à sua apresentação, em maio de 1824. Foi somente em fevereiro de 1825 que o quarteto ficou pronto para ser colocado à prova. Na época, Beethoven também estava planejando os dois últimos quartetos que iriam completar a encomenda de Galitzin, a saber: um quarteto em Lá menor (mais tarde o Opus 132) que ele prometeu ao violoncelista Linke, que seria um "concertante para violoncelo", e um quarteto em Si bemol maior, com uma "introdução pesada" e "uma fuga no final", como anotou num rascunho.[35] Essa é a primeira alusão ao que viria a ser o Opus 130 em sua forma original. Como acabou acontecendo, o Opus 132 precisou de seis meses inteiros para ser completado, de fevereiro a julho de 1825, e todo o segundo semestre de 1825 foi usado para trabalhar no Opus 130, com seu gigantesco *finale fugato*. A partir desse ponto, o padrão de 1825 se tornou norma para cada um dos novos maciços quartetos: o Opus 131 foi o foco básico dos seis meses de janeiro a junho de 1826, seguido pelos quatro meses de concentração para completar o Opus 135.

Toda essa atividade musical estava acontecendo em meio à progressiva crise com seu sobrinho Karl, cuja tentativa de suicídio, no início de agosto de 1826, aconteceu quando Beethoven estava concentrado no Opus 135. Embora não possamos datar os rascunhos com precisão, Beethoven aparentemente encontrou maneiras de proteger sua vida interior de trabalho mesmo dos problemas mais catastróficos e das crises, exceto talvez por curtos períodos, quando não teve escolha. Durante o outono de 1826, enquanto se encontrava em Gneixendorf, deu os toques

finais no Opus 131 e o enviou a Schott para ser publicado; depois trabalhou no Opus 135 e numa versão aperfeiçoada para quatro mãos do movimento final do Opus 130, a *Grand Fugue* ("Grande fuga"), que seria publicada separadamente, como Opus 133. Mesmo assim, sofrendo mais do que nunca por suas enfermidades físicas e psicológicas, e pensando nostalgicamente em sua juventude (como declara em carta de 7 de dezembro para Wegeler), ele passou os meses de outono escrevendo o último movimento completo que iria compor – precisamente o genial "pequeno" ou "segundo" *finale* do Opus 130, para substituir a *Grande fuga*. Começou o quinteto de cordas em Dó maior, mas não conseguiu ir além da abertura do primeiro movimento, e de alguns apontamentos para os outros movimentos. Diabelli pegou o primeiro movimento e o publicou em 1838, como o "Último pensamento musical de Beethoven", um passo errado que infelizmente precipitou uma longa série de tentativas de terminar as obras que Beethoven deixara incompletas e oferecê-las a um ávido mundo musical.

Capítulo 18

Trazendo o passado para o presente

A terceira maturidade

Nos anos entre 1818 e 1827, Beethoven estava procurando formas de elaborar obras maiores, que suplantariam os princípios dinâmicos, direcionados e abrangentes das estruturas na forma sonata do seu período intermediário, e criariam um novo equilíbrio entre as dimensões estruturais da harmonia e do contraponto. Ele estava buscando modelos que lhe permitissem ir além do que já tinha construído durante os seus anos de dedicação a Haydn e, sobretudo, a Mozart. Mesmo nesse estágio posterior, continuava a pensar em seus predecessores com reverência, como quando copiava extratos do *Réquiem* de Mozart enquanto trabalhava na *Missa solemnis*, mostrando uma capacidade de explorar modelos composicionais apropriados, de acordo com seus instintos autocríticos.[1] Quaisquer que sejam as conexões que possamos encontrar entre suas obras do primeiro, do intermediário e do último período, em suas características puramente musicais, vemos que, ampliando seu alcance até aqueles predecessores mais antigos, que se tornaram os modelos de estilo no seu último período, ele abriu novas perspectivas para seu desenvolvimento. Ao encontrar seu caminho até Haendel e especialmente até Bach, ele voltava ao passado mais distante, situado além do classicismo do final do século XVIII em que se nutrira, e também retornava às formas da arte contrapontística que conhecera primeiramente, quando, com 11 anos, tocava e estudava *O cravo bem-temperado*.

Naqueles anos, buscando novos estímulos, ele se tornou curioso em relação à música mais antiga. Seus interesses incluíam a música do final do Renascimento e do início do Barroco, que ofereciam possibilidades de experimentação com a harmonia modal que podiam aumentar e ampliar

o alcance de sua prática harmônica.[2] Assim, entre os primeiros pensamentos do que veio a ser a *Nona sinfonia*, encontramos a idéia de uma "canção religiosa numa sinfonia no velho estilo", e no movimento lento do *Quarteto,* Opus 132 ele realizou a idéia de uma "Canção religiosa de agradecimento de um convalescente, no modo lídio".[3] Os "Cadernos de Conversação" mostram seu interesse em pesquisar a ordem da sucessão dos sons nos tratados do século XVI. Assim, em dezembro de 1819, Joseph Czerny disse a Beethoven que "temos alguns antigos italianos", referindo-se a Gioseffo Zarlino, o maior teórico do século XVI. Um mês mais tarde outro confidente, Carl Peters, disse a Beethoven que o tratado de 1547 de Heinrich Glarean, *Dodekachordon* – que oficialmente sancionou o sistema de doze sons no lugar do tradicional sistema medieval de oito sons –, poderia ser encontrado na Biblioteca Imperial.[4] Beethoven encontrou inúmeras obras de compositores renascentistas em antologias contemporâneas de música do passado, e em vários momentos copiou trechos de Palestrina e de Byrd, assim como obras contrapontísticas de compositores barrocos como Georg Muffat e Antonio Caldara, e também obras instrumentais dos seus heróis do passado, Bach e Haendel.[5]

Em sua primeira maturidade, ele progredira vigorosamente das imitações juvenis de Mozart para o domínio da linguagem tonal contemporânea, e para a realização da sua própria e inconfundível voz dentro dessa linguagem – tudo isso entre 1785 e 1800. Em sua segunda maturidade, ele construíra grandes estruturas sobre essas primeiras fundações e, indo além das suas obras pós-mozartianas e pós-haydnianas dos anos 1790, avançara num terreno mais amplo, em que colocara as formas da música instrumental num novo caminho. Agora, de 1814 em diante, deixando para trás a revisão de *Fidélio* e germinando as primeiras obras instrumentais dessa nova fase, ele trabalhava para ocultar ou minimizar a dinâmica direta e as características de procedimento que haviam dominado seu segundo período, e as estava substituindo por estratégias musicais construídas de diferentes modos para equilibrar forma e conteúdo.

Uma dessas estratégias era ancorada em seu recurso ao lírico. Por causa da ênfase no desenvolvimento motívico em tantas das suas obras, a história nunca deu a Beethoven o devido reconhecimento como

compositor puramente melódico, mas esse ponto de vista precisa de uma revisão drástica. A invenção melódica e a integridade melódica, que percorrem sua obra como uma espinha dorsal, permanecem essenciais até o final e, no mínimo, crescem de significado. Não somente vemos isso acontecer nos últimos anos, na *Nona sinfonia*, na *Missa solemnis*, nas últimas sonatas para piano e nos últimos quartetos, como ele próprio tornou esse ponto explícito numa carta reveladora endereçada ao príncipe Galitzin em julho de 1825. Em resposta a uma pergunta que um intérprete havia levantado sobre uma nota específica da viola no movimento lento do Opus 127, Beethoven ofereceu uma lição sobre seu método harmônico e contrapontístico, e mesmo uma curta instrução sobre estética. Ele explicou por que a nota precisaria ser Ré bemol e não Dó, baseando suas explicações nos princípios harmônicos, mas insistindo em que a resposta certa para essa questão poderia ser encontrada somente na prioridade da melodia: "... mas muito além dessas [razões para preferir o Ré bemol ao Dó], por causa da melodia, à qual sempre se deve dar prioridade acima de tudo"[6]. Em outro trecho da carta, e no rascunho que havia escrito em seu caderno, encontramos a mesma insistência quanto à dimensão linear. Ele até subscreve a visão romântica da exoneração das "regras", quando escreve, no rascunho, "quando os sentimentos abrem seu caminho até nós, então fora com todas as regras!".[7]

Paralelamente ao papel dominante da melodia, encontramos outras condições essenciais que formam as bases do seu estilo final, como o sentimos em suas últimas sonatas e quartetos para piano. Entre essas condições se incluem um intensificado senso de espaço e tempo musicais; planos inovadores de movimentos para obras inteiras e para movimentos individuais; uma radical experimentação com a forma e as proporções, variando de extremos de tamanho (como na *Hammerklavier*, na *Nona sinfonia* e na *Grande fuga*) e de brevidade (como nas *Bagatelles* e em alguns dos movimentos mais curtos dos últimos quartetos); uma dissimulação ou transformação radical dos esquemas formais tradicionais; uma compressão destinada a reduzir a repetição, a redundância e simples paralelismos; uma saturação motívica, pela qual o significado temático é alocado a todas as vozes no complexo (como testemunha a cavatina do

Opus 130); o uso de títulos e de *mottos* para indicar as características poéticas e transcendentais em que ele está se empenhando na música instrumental; e finalmente uma "nova espécie de voz condutora", como a descreveu para Holz, em referência aos últimos quartetos. Essa última, mais facilmente visível nas texturas contrapontísticas das suas últimas obras, refere-se de um lado à linearização de todas as vozes, como nos últimos quartetos, e de outro ao seu uso ampliado da fuga ou do *fugato*, além de todos os limites anteriores. Essa orientação explica por que naqueles anos ele se volta tão fortemente na direção de Bach como modelo. Ele julgou que o contraponto tonal rigoroso oferecia os melhores meios de integrar todos esses fatores de uma maneira nova, e que também fortalecia seu relacionamento direto com Bach como o maior mestre do contraponto. Depois do Opus 90, uma nova ênfase sobre o contraponto aparece de maneira cortante em primeiro plano, incorporada mais claramente no uso intensivo da fuga e do *fugato*, não somente para episódios importantes nos movimentos na forma sonata, mas como o princípio dominante de movimentos inteiros.

Em muitos movimentos posteriores, a fuga e a variação suplantam a forma sonata como meios formais primordiais de organização. Mesmo nos movimentos em forma sonata, principalmente nos primeiros movimentos, existem grandes transformações, em alguns casos alterando as características definidoras dos procedimentos da forma sonata tradicional, quase além de qualquer reconhecimento. A modificação desses modelos do final do século XVIII fica imediatamente clara, em Beethoven, no virtual abandono do rondó e até mesmo da sonata-rondó nos *finali* e nos ocasionais movimentos lentos. Depois do *finale cantabile* de sonata-rondó do Opus 90, o único outro *finale* posterior que quase se aproxima dessa forma é o do *Quarteto em Lá menor,* Opus 132. Mas que enorme diferença de caráter desse *finale* para os das poucas sonatas-rondós anteriores em tom menor de Beethoven, como o *finale* do *Quarteto em Mi menor nº 2,* Opus 59 ou o *finale* do *Quarteto em Fá menor,* Opus 95![8] E muitas outras transformações emergem nos esquemas formais dos seus primeiros movimentos, movimentos lentos, *scherzi* e *finali*, não simplesmente devido a uma busca de inovações no pensamento formal, mas

devido às pressões sobre a forma criadas pelas novas e complexas maneiras de Beethoven estruturar e desenvolver o material temático.

De 1815 em diante encontramos um uso acentuado da fuga e do *fugato* em muitas obras instrumentais, em alguns casos como base para movimentos inteiros, especialmente os *finali* (incluímos aqui somente obras terminadas, de grandes proporções):

1815 *Sonata para violoncelo em Ré maior nº 2,* Opus 102: *finale*: *allegro fugato*

1816 *Sonata para piano em Lá maior,* Opus 101: *finale* (desenvolvimento)

1817 *Fuga em Ré maior para quinteto de cordas,* Opus 137

1818-19 *Sonata para piano em Si bemol,* Opus 106, *Hammerklavier*: primeiro movimento (desenvolvimento); *finale*: *fuga a tre voci, con alcune licenze*

1819-23 *Variações Diabelli*: variações nº 4 (canônica), 24 e 32

1819-23 *Missa solemnis*: Glória e Credo

1821 *Sonata para piano em Lá bemol,* Opus 110: *finale*: *fuga, allegro ma non troppo*

1821 *Sonata para piano em Dó menor,* Opus 111: primeiro movimento (desenvolvimento)

1822 *A consagração da casa*: abertura

1821-24 *Nona sinfonia*: primeiro movimento (desenvolvimento); *scherzo* (início); *finale* (seção em Si bemol maior, culminando com fuga dupla)

1825 *Grosse Fuge*, "*tantôt libre, tantôt recherchée*", em Si bemol maior, Opus 133 (originalmente o finale do Opus 130)

1826 *Quarteto em Dó sustenido menor,* Opus 131: primeiro movimento.

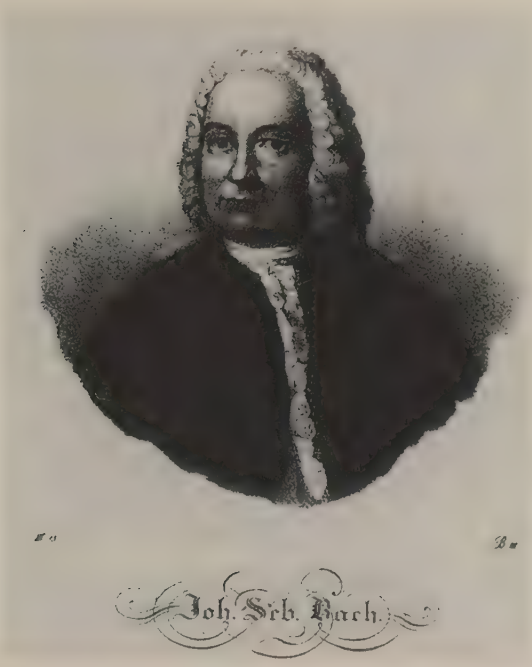
Essa lista omite um número de episódios em *fugato* que aparecem em obras menores, como as *Variações para flauta e piano,* Opus 107. Omite também um fragmento em fuga de um quinteto de 1817; uma idéia para uma "abertura de BACH [ou seja, as notas B-bemol (Si bemol) – A (Lá) – C (Dó) – B-bequadro (Si bequadro) com fugas", que Beethoven

projetou entre 1821 e 1825, mas jamais terminou; e as fugas de Bach, especialmente de *O cravo bem-temperado*, que ele havia copiado.

O conhecimento de Beethoven sobre Bach e Haendel

O cravo bem-temperado tinha sido uma bíblia musical para Beethoven desde os anos de Bonn. Ele já possuía um ou ambos os livros em 1780, tendo tido acesso à coleção primeiramente por meio de uma cópia manuscrita (os quarenta e oito prelúdios e fugas não foram publicados até 1801, quando foram editados por três diferentes editores – em Bonn, sua cidade natal, e também em Leipzig e Zurique).[9]

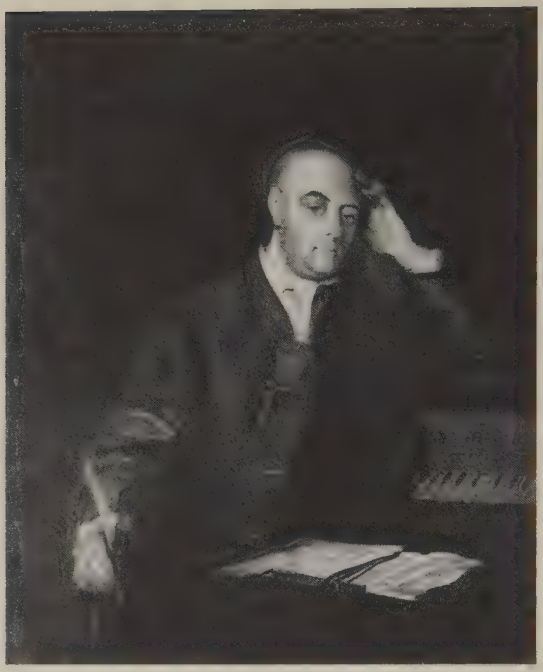
Sua veneração por Bach era profunda desde então. Em 1800 ele indagou sobre os planos que estavam sendo preparados para uma edição das obras completas de Bach – como podiam ser conhecidas até então – e, em anos posteriores, como o espectro da produção de Bach havia se tornado mais visível, Beethoven tentou obter o que podia. Em cartas de 1810 e de 1824, ele pediu aos editores que lhe enviassem exemplares da *Missa em Si menor*.[10] Tenha ou não recebido, ele pode ter visto algumas das obras instrumentais e vocais de Bach, a julgar pelas tantas que se tornaram disponíveis por meio de impressões e de cópias durante a vida de Beethoven. Ele possuía um volume com as *Invenções* e os *Prelúdios* de Bach que posteriormente foi deixado para o conde Moritz Lichnowsky, juntamente com seis volumes com as obras de Haendel, que ele aparentemente recebeu pouco antes da sua morte.[11] Entre os manuscritos que possuía, em 1827, incluíam-se, além de uma pilha das suas próprias obras e rascunhos, a *Arte da fuga* de Bach, em manuscrito e numa edição impressa, exemplares impressos das suítes para teclado de Haendel, um conjunto de obras selecionadas de Haendel, e exemplares de *Julius Caesar* (Júlio César) e de *Alexander's Feast* (O festim de Alexandre), de Haendel.[12] Ele também teve acesso a outras obras de Bach que estavam na biblioteca musical do arquiduque, que, sabemos, Beethoven usava, e pode também ter encontrado facilmente músicas de Bach e de Haendel em outras coleções privadas vienen-



Gravura com o retrato de Johann Sebastian Bach, publicada em 1798 na capa da primeira edição do Allgemeine Musikalische Zeitung *como testemunho do seu devotamento a Bach e à tradição alemã que ele representava.*

ses, como as de van Swieten e Kiesewetter, com quem Beethoven tinha contato nos seus primeiros anos em Viena.[13]

Embora persista o mito de que Mendelssohn "redescobriu" Bach quando apresentou a *Paixão de São Mateus* em 1829, de fato a música instrumental de Bach e parte de sua música vocal haviam se tornado gradualmente mais e mais disponível em edições e em cópias dos anos 1790 em diante. As revistas musicais também influenciaram a recuperação da lenda de Bach para o mercado de idéias da época. De fato, a primeira edição do *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, em 1798, tinha um retrato de Bach na primeira página. A biografia de Bach feita por Forkel, uma obra muito respeitada, apareceu em 1802. Entre 1800 e 1809 muitas obras de Bach foram publicadas por editores de Leipzig, Berlim e Zurique, inclusive pelo menos três edições competitivas de *O cravo bem-temperado*, e vários volumes de motetos e outras obras instrumentais,



George Frideric Haendel num retrato a óleo pintado por volta de 1748 por Philippe Mercier (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim).

inclusive da *Arte da fuga*, e as *Variações Goldberg*. Desde 1811, entre as publicações incluía-se a *Fantasia cromática e fuga* de Bach, e em 1818 tornou-se disponível a *Missa em Si menor*.

Beethoven sabia muito bem que Bach havia se tornado uma deidade musical para uma elite de adoradores bem informados, por volta de 1800. Entre esses incluíam-se van Swieten (que chefiava a sociedade vienense de promoção da música antiga) e mestres como Albrechtsberger e outros, em Viena, Berlim e outras cidades, que desdenhavam a maioria das tendências na direção de formas e estilos mais leves, da época, em favor de tentativas mais sérias de restaurar o pensamento contrapontístico nos estilos de composição.

O interesse de Beethoven por Bach, que cresceu muito por volta de 1814, coincidiu com o aumento do conhecimento contemporâneo sobre Bach como mais do que um organista legendário, mestre do contraponto tonal e da harmonia, e como compositor de obras difíceis para

teclado. Muitos músicos estavam começando a compreender que a grandeza de Bach não se encontrava somente na lógica contrapontística e formal da sua composição, mas em sua mistura de lógica e expressividade. Quando Beethoven, em 1801, se referiu a Bach como "o deus imortal da harmonia", baseava sua reverência apenas no conhecimento sobretudo das suas composições para teclado.[14] Quando conheceu a *Missa em Si menor*, e outras obras, nos anos posteriores, sentiu-se pronto a desafiar Bach no seu próprio campo de composição, o do contraponto linear. Ele se sentia impelido a dominar a composição da fuga de uma maneira que respeitava e tentava igualar a maestria de Bach, mas que também acarretava o esforço para dar aos seus próprios movimentos em fuga o que ele chamou de uma dimensão "poética", tornando-os parte do seu novo senso de si próprio, não meramente como compositor, mas como "poeta do som" (*Tondichter*).[15] Ele concebeu seus movimentos e obras posteriores em fuga não primordialmente como demonstrações de técnica (embora também o fossem), mas como parte da sua tentativa, naqueles anos, de usar as consagradas formas e texturas da fuga contrapontística para escrever obras "progressistas", e servir à causa da liberdade artística – por pouco que o público em geral, por volta de 1820, loucamente entusiasmado por Rossini, pudesse compreender isso.

Existe um paralelo de atitudes entre a última virada de Beethoven em direção às velhas e consagradas técnicas contrapontísticas e a famosa frase de Verdi, pronunciada em idade avançada: "Vamos voltar para os velhos tempos, e isso será o progresso".[16] Há também um paralelo parcial entre a assimilação de Bach por parte de Beethoven em seus últimos anos e por parte de Mozart. Como Mozart, Beethoven foi exposto a Bach na juventude; conseqüentemente, seu movimento em direção a Bach na sua última década era como uma volta para casa, muito mais um retorno que uma descoberta.[17] Ele também aproveitou o fato de ter tido primeiramente contato com a herança de Mozart e Haydn, e progredido em duas fases importantes do seu próprio desenvolvimento, antes de fazer sua peregrinação a Bach. Beethoven, portanto, estava inclinado a tomar parte da tendência, por volta de 1820, de somar a recuperação de Bach à glorificação de Mozart, que agora também alcançava seu auge. Esse

ponto de vista se tornou claro por meio de vários observadores, inclusive do abade Stadler, cujo livro *Elementos para uma história da música*, compilado entre 1815 e 1829, trata Bach como figura central.[18] Stadler elogia Bach como uma influência fundamental, e surpreendentemente relaciona sua posição à última fase de Mozart:

> *Particularmente por meio das obras escritas nos seus últimos dez anos em Viena, Mozart se elevou a tal altura que não somente em Viena, mas em toda a Alemanha, em toda a Europa, ele foi reconhecido como o maior dos mestres, que reunia em seu estilo o talento artístico de Sebastian Bach, a força de Haendel, a encantadora clareza e o humor de Haydn.*[19]

A idéia de Mozart como mediador das grandes personagens dos tempos precedentes, inclusive de Bach, ajusta-se bem à tendência de Beethoven de ver a si próprio procurando "liberdade e progresso" em suas últimas obras, aprofundando os canais que o relacionavam a Bach e Haendel, mas sem perder de vista seu débito com Haydn e Mozart, e com seu próprio impulso na direção da inovação. Numa carta de 1819, Beethoven diz ao arquiduque Rodolfo, em sua maneira didática, que tinha usado a biblioteca do arquiduque para estudar a música dos velhos mestres, "entre os quais somente Bach e Haendel são gênios reais", e então continua:

> *Mas no mundo da arte, como na criação como um todo, a liberdade e o progresso são os principais objetivos. E apesar de nós, modernos, não estarmos tão avançados em solidez como os nossos ancestrais, ainda assim o refinamento dos nossos hábitos tem ampliado também muitos dos nossos conceitos. Meu eminente aluno de música, que também está agora competindo pelos louros da fama, não precisa ter vergonha de ser unilateral* – et iterum venturus [est] judicare vivos – et mortuos. *["E Ele virá novamente para julgar os vivos e os mortos."]*[20]

Beethoven tinha conhecido algumas obras corais de Haendel nos saraus musicais de van Swieten nos anos 1790, onde, como Mozart dissera uma década antes, "nada mais é tocado a não ser Haendel e Bach", especial-

mente os coros de alguns dos famosos oratórios.[21] Fora para van Swieten que Mozart preparara novas orquestrações do *Messias* e do *Festim de Alexandre* de Haendel, e fora van Swieten quem fornecera a Haydn o texto original para *A criação* e inspirara *As estações*. Van Swieten pode até mesmo ter persuadido Haydn a incluir certos detalhes "realistas" em *As estações*, entre eles o coaxar dos sapos.[22] Nem poderia Beethoven, nos anos 1790, vendo o enorme sucesso de Haydn em Londres e em Viena, como compositor sinfônico e de oratórios, ter deixado de perceber que em seus oratórios Haendel havia fornecido à geração de Haydn, e agora a ele próprio, o modelo de uma mente poderosa e original, que alcançava, com a música religiosa, ampla audiência sem simplificar seu estilo, elevando e dignificando, dessa maneira, o discurso musical de uma forma que deve ter atraído Beethoven profundamente. Ele também sabia que Haydn, em *A criação* e em *As estações*, havia igualado a força da tradição do oratório haendeliano. Beethoven copiou extratos do *Messias* em 1808, enquanto trabalhava na *Quinta sinfonia*, e novamente por volta de 1819 ou 1820, quando estava começando a trabalhar na *Missa solemnis*.[23] Em outras ocasiões copiou a abertura em fuga de *Salomão*, e contemplou um conjunto de variações sobre a marcha fúnebre de *Saul*, de Haendel, "talvez com vozes se juntando mais tarde". Essa noção foi provavelmente estimulada por uma notícia de jornal, em março de 1820, que relatava a interpretação da marcha fúnebre e de uma cantata de Haendel no funeral do rei Jorge III da Inglaterra, devidamente observada nos "Cadernos de Conversação" de Beethoven, na época.[24]

Beethoven gostava de dizer aos visitantes ingleses o quanto seu sistema parlamentarista era melhor do que a monarquia embrutecida que tinha permanecido no poder na Áustria, depois da queda de Napoleão, e que ele mesmo sonhava em ir para a Inglaterra e visitar a Câmara dos Comuns. Em 1817, ele disse a Cipriani Potter, um competente músico inglês, que, entre os compositores vivos, ele respeitava Cherubini (propositadamente omitindo Weber, Rossini e Spontini, entre outros) e, entre os compositores mortos "Mozart e Haendel".[25] Schindler relata um passeio com Beethoven e seu sobrinho Karl em 1822, no "adorável" Helenenthal, perto de Baden: "Beethoven nos disse para ir adiante e

encontrá-lo num determinado lugar. Não muito depois ele nos alcançou dizendo que havia escrito dois novos motivos para uma abertura. ... [Ele] também falou sobre a forma na qual se propunha tratá-los: um no estilo livre, outro no estilo estrito, de fato, de Haendel. ... [Ele] tinha esperado longamente para escrever uma abertura no estilo haendeliano".[26] E, em 1823, ele comentou com o inglês Edward Schulz que "Haendel é o maior compositor que já viveu". Schulz continua: "Não posso lhe descrever com que ternura, e estou inclinado a dizer com que grandeza de linguagem, ele falou do *Messias* desse gênio imortal. ... [Beethoven disse] 'Eu tiraria o chapéu e me ajoelharia em seu túmulo'".[27] Sem duvidar da sinceridade de Beethoven, não podemos deixar de notar que ele costumava colocar Haendel nas alturas principalmente diante de visitantes ingleses, enquanto expressava seu desejo de visitar a Inglaterra. Não há dúvida de que, no fundo de sua mente, ele nutria a idéia de uma recepção magnífica por parte do público e da aristocracia inglesa, como Haydn havia recebido, e possivelmente uma posição permanente, com um grande salário. De suas últimas obras, à parte algumas passagens da *Missa solemnis* e da *Nona sinfonia*, a abordagem mais direta "à maneira haendeliana" é a abertura *A consagração da casa*, de 1822, marcada por uma fuga dupla em Dó maior fortemente seqüencial, com temas que sem dúvida ecoam Haendel em sua objetividade e energia.

Capítulo 19

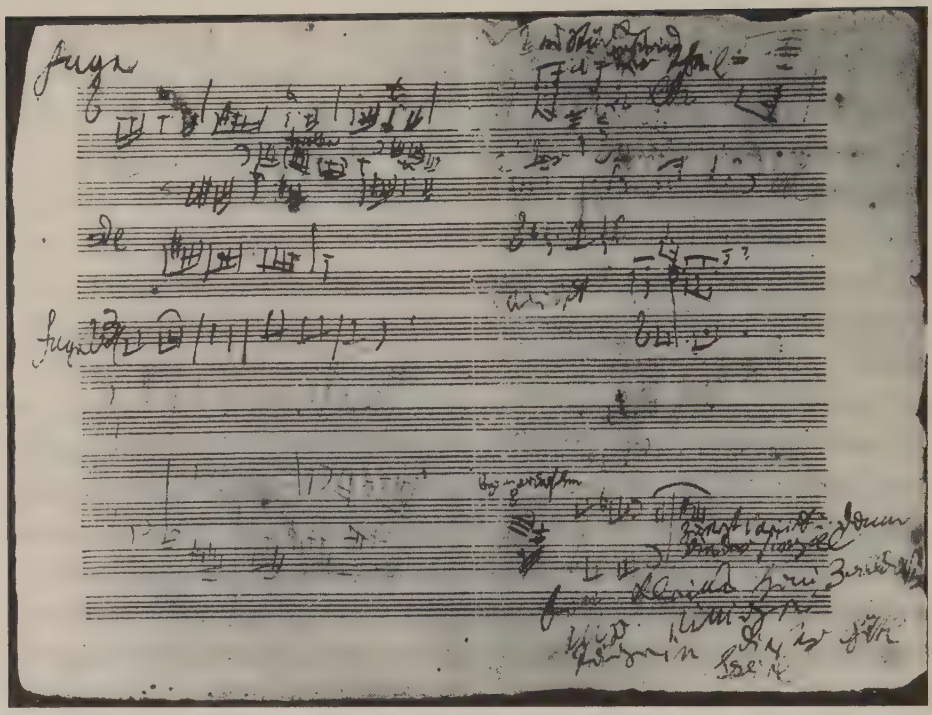
As últimas composições para piano

A Sonata Hammerklavier, Opus 106

Os apelidos colam. E agora é tarde demais para chamar essa obra de outro nome senão *Sonata Hammerklavier*, apesar de que o termo poderia também ter sido dado à sua imediata predecessora, Opus 101, pois tinha as mesmas palavras no manuscrito e na página de rosto de sua primeira edição. Beethoven também usou a palavra "*Hammerklavier*" – palavra alemã que traduz o italiano *pianoforte* – no manuscrito da sonata seguinte, Opus 109. E tudo isso começou com a decisão que Beethoven tomou, em 1817, num rompante de entusiasmo patriótico, ao insistir que, "doravante, todas as nossas obras cujo título for em alemão, no lugar de *pianoforte*, deverão usar o nome 'Hammerklavier'".[1]

É certo e correto que essa sonata devesse ter um nome específico. Por suas exigências técnicas, por sua proporção e pela amplitude de seu conteúdo expressivo, a sonata é um momento decisivo da terceira maturidade de Beethoven, e da história das sonatas para piano. É um sinal da mudança de rumo de Beethoven, depois de 1812, que ele não tivesse um projeto para uma nova sinfonia após haver terminado a *Oitava sinfonia,* em 1812, e que não começasse um trabalho de tempo integral no que se tornaria a *Nona* antes de 1821. Portanto, compor a *Hammerklavier* entre 1817 e 1818 se tornou o equivalente a trabalhar numa sinfonia.

Uma crítica publicada no *Wiener Zeitung,* em 1819, seguramente escrita com o conhecimento de Beethoven, alega que "a obra se destaca entre todas as outras criações do mestre, não somente em virtude da sua riqueza e da sua grandeza de imaginação [*phantasie*], mas porque, em sua perfeição artística e na utilização de um estilo estrito,



Esboços de Beethoven para a Sonata para piano, *Opus 106 (*Hammerklavier*), de um caderno de rascunho de bolso de 1818 (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viena).*

ela sinaliza um novo período nas obras para teclado de Beethoven".[2] Dessa vez, o jornalismo foi corroborado.[3]

Suas características mais óbvias são a duração e a complexidade. Ela é imensa, assim como a *Eroica* entre as sinfonias, ou o *Quarteto nº 1,* Opus 59, entre os quartetos. Essas não são somente obras extensas e encorpadas; são incomparavelmente as mais longas que alguém já escreveu no gênero. São monumentos para a parte da visão de Beethoven que precisava de um grande escopo para a expressão de idéias poderosas – tanto intelectual como emocionalmente – e de longos espaços de tempo para acomodar a riqueza de idéias temáticas e procedimentos harmônicos em uma estrutura formal organizada. Não que ele não pudesse atingir resultados comparáveis em espaços mais curtos de tempo, como freqüentemente o fez. Ao contrário, nesses grandes ciclos em quatro movi-

mentos, ele se esforça para espalhar suas idéias, e suas conseqüências, através de grandes telas. Algo parecido certamente estava na mente de Michelangelo quando se decidiu pelo grande tamanho físico de seu Moisés, sentado no túmulo do papa Júlio II.

Lembremos que a extensão absoluta da *Eroica* tinha sido explicitamente anotada na parte do primeiro violino, na primeira edição: "... tendo sido esta sinfonia escrita numa extensão maior do que a usual". Também nos últimos estágios da composição do *Quarteto nº 1,* Opus 59, Beethoven tinha se refreado e decidido não fazer cada uma das metades dos dois primeiros movimentos tão longas quanto já estavam, e não adicionar a longa repetição que havia esboçado para o final do último movimento. Atender à proporção e ao equilíbrio entre os segmentos de estruturas formais de grande proporção, fosse em movimentos na forma sonata ou em outros, foi uma preocupação de toda a sua vida, e o estudo das proporções dos movimentos em Beethoven é uma das muitas tarefas para as quais os cadernos de rascunhos, apenas parcialmente transcritos e disponíveis até agora, proporcionam um conhecimento novo e valioso.[4]

Considerando que Beethoven havia produzido vinte e oito sonatas para piano muito variadas, começando nos anos 1790, o grande modelo estético que ele escolhe para a *Hammerklavier* é uma inovação. Nas sonatas para piano publicadas anteriormente, ele aumentara o peso estético do gênero ao escrever ciclos completos de quatro movimentos; logo depois, entre 1800 e 1802, ele começou a alternar esse padrão com o das sonatas em três movimentos, e ainda outros modelos, como o das sonatas nº 1 e 2, Opus 27, ou o da Opus 31, no qual duas sonatas possuem três movimentos. É verdade que a *Waldstein* havia aumentado a gravidade da sonata para piano, mas o fez por ter dois movimentos muito longos separados por um curto *adagio* introdutório do *finale*. Em 1819, de fato, ele não tinha escrito nenhuma outra sonata para piano em quatro movimentos desde a nº 3, Opus 31, composta em 1802. Alternativas similares dominam seu período intermediário de sonatas para violino e violoncelo, como podemos ver nos três movimentos da *Sonata Kreutzer*, e nos três pseudomovimentos da *Sonata para violoncelo,* Opus 69, na qual a decisão de abreviar o belo movimento lento parece acontecer enquanto a sonata se desdobra. Depois disso

ele produziu dois grandes ciclos em quatro movimentos na música de câmara para teclado, o *Trio Arquiduque,* em 1811, e a *Sonata para violino em Sol maior,* em 1812, cada uma delas sua última obra no gênero.

Dessas duas obras, o *Trio Arquiduque*, na mesma tonalidade, Si bemol, e dedicada ao mesmo patrono, aproxima-se mais de um modelo para a *Hammerklavier*, a maior de todas as sonatas para piano de Beethoven.[5] A analogia na duração é clara. Menos claro é o fato de que, em seus primeiros movimentos, as duas obras compartilham as mesmas características importantes no plano harmônico, usando, em ambos os casos, seqüências de terças descendentes da tônica, Si bemol maior, ao longo do escopo das seções de desenvolvimento e exposição. Nessa sonata, como Charles Rosen mostrou, as terças descendentes têm um importante papel na integração da obra; seu emprego aqui é uma realização posterior à utilização inicial, por parte de Beethoven, das seqüências de terças descendentes, um processo que ele extraiu de Mozart e Haydn, e que ele também pode ter encontrado em Bach, especialmente nesse estágio bachiano de seu desenvolvimento, quando poderia estar procurando por ele.[6] No *Trio Arquiduque*, a subdominante é o primeiro contraste harmônico com a tônica, e a seqüência de terças descendentes domina o grande segundo tema no violoncelo, antecipando assim as terças da *Hammerklavier*. Mais adiante, no *Arquiduque*, como vimos, o plano tonal da exposição se move não da tônica Si bemol para a sua dominante, Fá, como normalmente se esperaria, mas para Sol maior.[7] Daí em diante, no final da exposição, é necessária uma mudança abrupta para restaurar a tônica para a repetição da seção inteira, ou para continuar pelo desenvolvimento. No desenvolvimento, o objetivo seguinte é de fato Mi bemol maior, ao qual o violoncelo chega com uma variante expressiva do primeiro tema para autenticar o momento. As passagens finais trazem um raro toque em modo menor – Dó menor – e então finalmente se estabelecem de novo na órbita da tônica Si bemol maior, bem antes da *dolce* recapitulação.[8] Essa ausência comparativa de tensões harmônicas, antes da recapitulação, difere completamente da situação que ocorre na *Hammerklavier*, sinalizando o caráter mais relaxado e pausado do primeiro movimento do *Arquiduque*. Mas o plano

harmônico é essencialmente o mesmo na exposição e nas primeiras partes do desenvolvimento.

Com certeza, as duas obras diferem agudamente em outros aspectos. O trio para piano impressiona por sua nobreza e seu otimismo – como na *Sinfonia pastoral* antes da tempestade, ele pouco faz uso de uma tonalidade menor. Como vimos anteriormente, o primeiro movimento do trio é seguido por um enorme *scherzo* com um trio *fugato*, o movimento lento é um bem elaborado conjunto de variações, e o *finale* é num descontraído compasso 2/4, animado pelas mudanças rítmicas que aparecem, intermitentes, entre os instrumentos de corda e o piano. A *Hammerklavier*, por outro lado, constrói-se através de três enormes movimentos até o *finale* em fuga, que dá à obra uma orientação final muito diferente daquela do *Trio Arquiduque*.

A *Hammerklavier* abre com um sinal físico de abertura, um clássico beethoviano, uma figura de colcheia *marcato*, memorável exclusivamente por seu ritmo, que se eleva em terças enquanto é repetido, e se interrompe; então emerge o tema principal, *legato*, e também se interrompe. Em um rascunho dessa abertura estão as palavras "Vivat Rudolph", mostrando que a dedicatória final era tudo, menos perfunctória. Os dois elementos – o motivo de abertura e o tema principal, ambos exigindo uma continuação – estabelecem um estado de alta tensão, algo parecido com a abertura da *Quinta sinfonia*, com suas duas pausas, ou como a abertura de *Fidélio*, com seu ritmo incisivo e as repetições que se elevam através da tríade de tônica. Na abertura da *Hammerklavier*, essa tensão aumenta à medida que o movimento progride, em parte devido ao grande número de idéias temáticas ritmicamente perfiladas, e ao longo episódio em fuga que marca o desenvolvimento. Isso também surge dos avanços harmônicos posteriores do movimento até regiões distantes (Sol bemol maior, Si menor), assim como dos rigorosos contrastes de sua dinâmica. Sinais de acentuação rítmica forte em cadências fracas aparecem como explosões no final do primeiro movimento, e nada poderia ser mais característico dessa sonata do que a dinâmica dos últimos sete compassos, nos quais um diminuendo faz decrescer um já estabelecido *piano* para *piano sempre*, e depois para um muito raro *pianississimo*; então, o

acorde de tônica *fortissimo*, com registro extremo, irrompe repentinamente, precedendo o uníssono final em Si bemol.

Essa sonata foi escrita em 1817, logo depois que Beethoven recebeu de presente de Broadwood, de Londres, um magnífico piano de seis oitavas. Se o som do Broadwood era talvez menos brilhante que o dos pianos vienenses, suas potencialidades para um amplo espectro de dinâmica e de nuances sonoras compensavam isso muito bem. E as modernas interpretações das últimas sonatas de Beethoven num Broadwood restaurado deveriam convencer a todos, naquele momento, de que a nuance sonora, a sutileza da dinâmica e a beleza da sonoridade eram mais vitais do que nunca na concepção beethoviana de escrita para teclado.[9]

A amplitude da *Hammerklavier* é bastante aparente no *scherzo* e no trio, e ainda mais no pesadamente carregado *adagio sostenuto* em Fá sustenido menor, um dos maiores movimentos lentos taciturnos de Beethoven, sobre o qual Adorno observou curiosamente que sua melodia de abertura "não tem plasticidade", mostra "o desaparecimento das articulações de superfície", e é "esticada sobre longos arcos".[10] Se tivesse sido uma obra do segundo período, mesmo uma das últimas, como o *Trio Arquiduque*, seu *finale* poderia ter sido leve, para equilibrar a obra inteira, em vez de ser ainda mais monumental. Mas Beethoven fez a última escolha, e acrescentou um peso ainda maior no final. Depois de uma introdução improvisada – *largo* e *allegro* – à maneira de uma fantasia, ela própria uma sucessão de figuras estranhas aparentemente não relacionadas que apontam misteriosamente o caminho para um novo estado estético, esse novo estado emerge de fato como uma vasta fuga a três vozes, *con alcune licenze* ("com alguns desvios da partitura estrita"). É a maior e mais complicada fuga que Beethoven já escrevera até então.

Essa fuga foi concebida numa escala grandiosa, comparada com o *finale* em fuga da *Sonata para violoncelo em Ré maior nº 2,* Opus 102, escrita dois anos antes, que é um *fugato* bastante dissonante, não uma fuga estrita, com três extensos segmentos fundidos num todo. O sujeito da fuga da *Hammerklavier* é insolitamente longo. Depois de algumas antecipações intervaladas, ele começa com um grande salto de décima, que relembra claramente o salto enfático que abriu o primeiro movimento,

enquanto um trinado intensifica o movimento condutor para tônica, de maneira surpreendente [*W 45]. (Beethoven mais tarde usaria uma figura similar em sua fuga seguinte, em Si bemol maior, a *Grande fuga,* Opus 133 – sob vários aspectos a grande sucessora desta –, na qual trinados insistentes, em pares isolados de notas, desempenham um importante papel.) Na fuga da sonata Opus 106, depois do sinal ascendente de abertura, a cadeia de sucessivos acordes de terças descendentes termina numa série de fluentes grupos de semicolcheias, que constroem uma forma melódica mais ampla através da qual as terças descendentes de fato continuam a ser ouvidas.

A fuga se desdobra de duas maneiras. Uma é nas transformações contrapontísticas do seu sujeito de forma a respeitar o andamento. Encontramos passagens dedicadas ao sujeito ampliado, ao sujeito retrógrado com um novo contra-sujeito, e ao sujeito invertido.[11] Longe de supor que Beethoven esteja "meramente demonstrando erudição", ou se "submetendo" aos assim chamados princípios construtivistas da escrita da fuga, usando a ampliação, a retrogradação e a inversão para manipular o material temático, vemos que suas funções características, como aspectos do desenvolvimento da fuga, são essenciais à estética que ele estava abraçando nesse *finale.* Seu objetivo nesse movimento é rivalizar com a capacidade de Bach de expandir e exultar nos desdobramentos da lógica rigorosamente formal e da habilidade contrapontística, enquanto os impregna com aquele elemento "poético" (como assim o chamou o próprio Beethoven) inteiramente seu.

Depois da primeira parte, encontramos um novo e contrastante segundo sujeito, feito de semínimas fluentes no compasso 3/4, tão regular e nivelado quanto o primeiro sujeito era abrupto e quase imprevisível. O novo tema recebe uma exposição completa,[12] e, uma vez estabelecida essa antítese temática, mesmo o hegeliano menos sofisticado pode prever o resultado: os dois temas serão posteriormente combinados, dando início então a uma nova e mais intensa combinação contrapontística que formará a peroração do movimento. Esse é exatamente o princípio que Beethoven usou mais tarde no *finale* da *Nona sinfonia*, onde a "Ode à alegria", o tema da fraternidade e o grande segundo tema, falando aos

milhões diante de Deus, combinam-se numa culminante fuga dupla. Na *Hammerklavier*, as características de combinação incluem não somente os dois temas numa relação contrapontística de consonância um com o outro, mas uma nova aparição do tema nº 1 tanto na sua forma original como na sua inversão. Tudo isso (e a sonata como um todo) é então coroado por uma extensa coda que arremata todos os clímaxes anteriores: estrondosos trinados graves no registro do contrabaixo, um curto *poco adagio* para definir o acabamento dinâmico, impetuosas escalas uníssonas sobre o tema nº 1 original, e pares de oitavas em trinado *fortissimo*, tudo isso desenvolvendo ao último grau as implicações do salto ascendente que deu início à fuga – e também a toda a sonata. Como em muitas obras maduras, Beethoven procura tirar o último resquício de significado mesmo das figuras mais simples, e desenvolve o material como um vasto movimento para um final que parece e soa tão absoluto quanto é inevitável.

Como já foi dito anteriormente, uma notável característica dessa sonata é que Beethoven, ao enviá-la a Ries em 1819, para publicação em Londres, autorizou-o a publicá-la numa das três seguintes formas: 1) "você poderia [...] omitir o *largo* e começar diretamente com a fuga"; 2) "você poderia usar o primeiro movimento e então o *adagio*, e então o *scherzo* como terceiro movimento"; ou 3) "você poderia usar somente o primeiro movimento e o *scherzo*, e com eles formar a sonata inteira".[13] O que podemos concluir? Será que Beethoven "perdera momentaneamente a confiança no valor desse esforço [?]"[14]. Talvez sim, embora isso pareça impossível. Estamos cientes do perpétuo fator econômico, das astutas e calculadas negociações de Beethoven com seus editores. Conseguir rapidamente a edição britânica de uma obra tão difícil era tão importante que ele aceitaria que qualquer versão, parcial ou variante, fosse publicada. Além de precisar urgentemente de dinheiro para financiar a educação de Karl, seu principal patrocinador, o arquiduque, enfrentava dificuldades financeiras naquele momento. Como Beethoven conta a Ries nessa mesma carta, "minha renda desapareceu". Ele também deixa claro que quer o pagamento para qualquer versão britânica o mais rapidamente possível, de modo a poder liberar a obra para o editor vienense,

"que realmente já esperou demais". Como de hábito, ele poderia esperar apenas o pagamento de uma única parcela, e queria urgentemente conseguir uma de cada editor antes que a pirataria começasse.

Em todo caso, a sonata apareceu na Inglaterra numa versão em duas partes: a primeira continha os três primeiros movimentos (o segundo e o terceiro na ordem invertida!), e a segunda consistia na introdução e na fuga. Essa concessão em relação a uma obra tão inusitadamente difícil e lenta pode ter estado em sua mente sete anos mais tarde, quando ele foi incitado a destacar o igualmente longo, e ainda mais misterioso, *finale* em fuga de seu *Quarteto em Si bemol,* Opus 130; e concordou, criando a *Grande fuga,* Opus 133 como obra separada.

As sonatas para piano, Opus 109, 110 e 111

Com a publicação do Opus 106, aparentemente impenetrável e intocável para alguns músicos, a sonata para piano nunca mais seria a mesma. E é contra o plano de fundo dessa realização monumental que devemos ver e analisar as últimas três sonatas para piano. Originais, independentes, obras-primas inteiramente realizadas como são, podemos todavia perceber vagamente que formam uma trilogia, ainda mais porque se originaram como um grupo, a partir de uma encomenda de Adolph Martin Schlesinger, numa carta escrita para Beethoven em 11 de abril de 1820, de Berlim. Embora a carta de Schlesinger tenha se perdido, sabemos o que ele deve ter dito, já que Beethoven lhe respondeu em 30 de abril que, em adendo à sua negociação sobre outras obras menores, por quarenta ducados cada, ele poderia oferecer "um Opus com três sonatas".[15] Como sempre, ele estava correndo à frente de si mesmo, pois mal havia começado a anotar algumas idéias do que se tornaria o primeiro movimento do Opus 109, enquanto as outras sonatas ainda eram visões vagamente imaginadas. Naquele momento Beethoven estava em meio ao seu trabalho na *Missa solemnis*, e quando a data do prazo para sua apresentação passou, com a posse do arquiduque Rodolfo como arcebispo de Olmütz, no dia 9 de março de 1820, ficou claro que ele precisaria de muito mais

tempo para completar a missa, mas também que poderia dedicar atenção a alguns projetos de menor proporção – como as três sonatas para piano. A primeira a ser terminada foi a *Sonata em Mi maior,* Opus 109, que se tornou seu principal projeto durante o verão de 1820 e ficou pronta no outono. Ele então começou a sonata seguinte, Opus 110, na primavera de 1821, acabando-a em dezembro. Depois iniciou seu primeiro trabalho na *Sonata em Dó menor,* Opus 111, que terminou muito mais rápido que as anteriores, e pôde enviar ambas, Opus 110 e Opus 111, para Schlesinger por volta de fevereiro de 1822. Entretanto, ainda havia trabalho a fazer, e Beethoven revisou o segundo movimento do Opus 111 e despachou a revisão no início de abril de 1822. Além de sua contínua preocupação com a missa, o Opus magno daqueles anos, ele também conseguiu acabar um conjunto das *Onze bagatelles para piano,* Opus 119 no início de 1821, e também sua *ouverture* para a reabertura do Josephstadt Theater, *A consagração da casa*, no outono de 1822.

A imaginação pianística de Beethoven está estampada em cada página dessas três sonatas. Surdo como ele estava, sua capacidade ininterrupta em compor para teclado – usar os dedos para soltar sua imaginação – deve ter liberado uma riqueza de novas idéias. Sonoridades não sonhadas e padrões de ornamentação aparecem em cada uma dessas obras, explorando o teclado e os pedais, em formas que sobrepujavam até mesmo suas primeiras e inovadoras obras para teclado. Encontramos cadências arpejadas em várias oitavas; rápidas terças e sextas paralelas; ornamentos delicados; o uso de efeitos do pedal *una corda*; e trinados ininterruptos em registros extremos contra ininterruptas linhas melódicas e contrapontísticas em outras partes. Em cada caso, esses efeitos pianísticos estavam ancorados na medula estrutural do movimento, e da obra como um todo. Além disso, cada sonata tem um plano idiossincrático em que a forma cresce ainda mais dramaticamente do material do que antes, mesmo nas obras mais originais do período intermediário. Aqui a concepção formal macroscópica destaca-se ainda mais das normas esperadas, porque Beethoven se distanciara dos métodos processuais de desenvolvimento que dominaram suas maiores obras antes de 1815 (exceto as experimentais, ou do tipo fantasia, como a *Sonata ao luar* e a *Sonata*

Tempestade). Nas últimas sonatas, sentimos que a forma está em processo de emergir, enquanto o material de um determinado movimento realiza seu potencial do começo ao fim. Embora esse sentimento sempre possa ser inferido de uma verdadeira obra-prima, aqui ele é mais palpável do que em qualquer outro momento musical em Beethoven. O aspecto psicológico do que chamo de "processo de emergência" tem primazia, e os meios tradicionais pelos quais foram criadas e satisfeitas as expectativas formais nas sonatas clássicas, mesmo em suas primeiras e mais inovadoras, freqüentemente são suspensos, evitados ou dissimulados. Essa dissimulação das conjunturas formais é o aspecto básico deste estilo final que resplandece nessas três obras em sua glória.

Sonata Opus 109

Se considerarmos as três sonatas como totalidades, veremos que a Opus 109 é de alguma forma ambígua no peso e no equilíbrio de seus movimentos. Ela tem um curioso plano em três movimentos: *vivace*, um primeiro movimento curto e intenso, de andamento rápido, na tônica, Mi maior; *prestissimo*, um *scherzo* ainda mais rápido, na tônica menor; e *andante molto cantabile ed espressivo* em Mi maior (tema e seis variações mais coda), um movimento calmo e profundamente expressivo, o maior dos três, para concluir. A seqüência dos andamentos não tem nenhum precedente: Beethoven tinha usado previamente um primeiro movimento *vivace* somente na *Sétima sinfonia*, reservando-o principalmente para os *finali*, como no *Concerto para piano nº 4* e na *Sonata Lebewohl*. Mesmo para esse propósito, ele tinha começado a usar o *vivace* apenas para substituir o *allegro* ou o *presto* como andamento final em algumas obras do período intermediário; isso estava se tornando mais freqüente em suas últimas obras, principalmente nos *scherzi* dos últimos quartetos. Quanto ao *prestissimo* como variante mais rápida para o *presto*, ele o tinha usado como andamento principal em três de suas obras iniciais para piano, mas nunca mais desde então.[16] Quanto a terminar com um conjunto de variações, não é em si um passo radical, mas a intensidade desse movimento e suas inúmeras mudanças de andamento rompem

com os precedentes (como o *finale* do *Quarteto Harpa,* Opus 74). O próprio tema, que Beethoven rotulou em alemão *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* ("melodioso, com a maior interioridade de sentimento"), é um espécime magnífico das melodias do tipo hino nos movimentos lentos de Beethoven. Cada variação então possui seu próprio andamento ou designação de caráter e, em alguns casos, um novo compasso: 1) *molto espressivo*; 2) *leggiermente*; 3) *allegro vivace*, 2/4; 4) *etwas langsamer als das Thema* ("um pouco mais lento que o tema"), 6/8; 5) *allegro ma non troppo*, 4/4; e 6) *tempo I del tema* ("andamento original do tema"), para a peroração final. Existem evidências no manuscrito autógrafo de Beethoven de que o primeiro movimento vai direto para o segundo sem pausa, apesar de ele ter escrito *attacca* e depois cancelado. E Nicholas Marston mostrou que a mesma proximidade de conexão é requerida entre o *prestissimo* e a variação final.[17]

Ainda mais surpreendente é a descoberta de Marston de que a ordem da composição dos movimentos, como foi revelada nos rascunhos, é muito incomum. Para começar, o primeiro movimento foi aparentemente planejado como uma composição separada, destinada a um método para piano de Friedrich Starke, e o amigo de Beethoven, Franz Oliva, o incitou a usar essa "pequena nova peça" como o primeiro movimento da nova sonata que ele precisava enviar para Schlesinger.[18] Parece claro que, uma vez decidida a mudança, Beethoven foi adiante e compôs primeiro o tema do terceiro movimento, depois o segundo movimento e então, finalmente, as variações do terceiro movimento. Depois disso, ele indiscutivelmente revisou o todo para integrá-lo em sua coerência completa e magistralmente elaborada, na qual, como observa Marston, o tema do terceiro movimento "efetivamente recompõe o primeiro movimento, e conclui os seus 'assuntos [estruturais] não resolvidos', enquanto também prenuncia a estrutura do terceiro movimento".[19]

Sonata Opus 110

A solidez e a brevidade do primeiro movimento do Opus 109 são espelhadas no Opus 110 (um *moderato cantabile* razoavelmente curto), mas

a continuação dessa segunda sonata apresenta um padrão inteiramente diferente. O *scherzo* em Fá menor é uma contraparte feroz do *prestissimo* do Opus 109, mas depois a sonata se volta para uma direção inteiramente nova. Um curto *adagio* introdutório dá lugar a um recitativo dramático e etéreo, que termina numa *Klagender Gesang* ("Canção do lamento"), em Lá bemol menor. Esse arioso de beleza e de profundidade transcendental acaba sendo a preparação lírica para todo o corpo do *finale*, que emerge como uma fuga completamente desenvolvida na tônica inicial, Lá bemol maior, sobre um tema que deriva claramente do tema de abertura do primeiro movimento.

Essa fuga poética é outro exemplo da mistura usada por Beethoven, no último período, de um artifício contrapontístico astuto com seus modos mais expressivos de elocução. Ele ainda encontra espaço em meio a isso para um retorno da *Klagender Gesang* em Sol menor, remota tonalidade da tônica inicial, mesmo em seus usos da tonalidade ampliada. O sujeito da fuga então retorna de forma invertida em Sol maior. Após mais aventuras modulatórias e contrapontísticas, com ampliação e diminuição, o sujeito encontra seu caminho de volta para Lá bemol maior e se lança numa coda que sintetiza todas as complexidades anteriores, enquanto confirma também o sentimento de volta para casa, ao surgir triunfantemente no registro agudo, e no estilo de acordes completos, enquanto a mão esquerda arpeja padrões de semicolcheias abaixo. Finalmente, o todo sugere um tempo/espaço circular com sua volta, à guisa de encerramento, aos arpejos em cascata da tônica do primeiro movimento.

Sonata Opus 111

A última sonata dá todos os sinais de ser uma afirmação final autoconsciente. Não existem evidências de que, após o Opus 111, Beethoven tenha pensado em escrever outra sonata para piano, já que ele se dedicou a completar seus outros grandes projetos. Nada na literatura geral é mais familiar do que especular por que essa sonata em Dó menor tem "somente" dois movimentos; e nenhuma controvérsia é mais insensata. Em julho

de 1822, estabelecido em Paris, Maurice Schlesinger escreveu a Beethoven para lhe agradecer por ter confiado "sua obra-prima" para publicação aos seus cuidados e aos de seu pai, mas também para perguntar, "muito humildemente, se você escreveu somente um *maestoso* e um *andante* para a obra; ou se, talvez, o *allegro* [final] foi esquecido pelo copista"[20]. Dez dias mais tarde, seu pai escreveu de Berlim fazendo a mesma pergunta.[21] Se Beethoven se deu o trabalho de responder, não sabemos; é possível que ele simplesmente tenha ignorado a questão com um soturno silêncio. Schindler também afirmou que estava preocupado com a ausência de um terceiro movimento, e escreveu que pedira uma explicação a Beethoven. Dessa vez Beethoven respondeu que não tivera tempo de escrevê-lo, resposta cuja ironia Schindler provavelmente não percebeu.[22] A falta de rascunhos ou mesmo de anotações para um potencial terceiro movimento deixa transparecer que Beethoven nunca pretendeu que a *arietta* fosse outra coisa senão o movimento final.[23] Mesmo assim, a pergunta continuou a ser feita, como quando Wendell Kretzschmar, o professor de música do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, ao fazer uma conferência exatamente sobre essa questão para uma platéia entediada, gagueja compulsivamente quando tenta transmitir à sua leiga platéia as premonições sobre a grandeza e a morte que habitam esse movimento, que possivelmente não poderiam ser compreendidas por mais ninguém.[24]

A abertura do *maestoso*, com seu forte e entrecortado salto descendente de sétima diminuta – seguida por um acorde completo de sétima diminuta sobre o Fá sustenido –, cria uma instabilidade imediata, uma crise harmônica que não define a tônica até que ela encontra seu caminho numa dinâmica mais suave para uma cadência aparentemente esclarecedora em Dó menor [*W 46]. Mas então, em sucessão, encontramos as outras duas sétimas diminutas do sistema tonal, aquelas no Si bequadro e no Mi bequadro, expandindo a última dessas através dos sopros até que, finalmente, a dominante Dó menor quebra o suspense, preparando o caminho para o primeiro movimento, *allegro*. Os saltos de sétima diminuta dessa extraordinária abertura têm um forte impacto no curso posterior do primeiro movimento.[25] Essa abertura tão surpreendente e pré-romântica tem um precedente num outro gênero: é, novamente, a introdução para

a cena da masmorra de Florestan que abre o segundo ato de *Fidélio*, que usa os três acordes de sétima diminuta do sistema tonal e uma figura pulsante de duas notas, nos tímpanos afinados em quinta diminuta.[26] A forma mais ampla dessa sonata cresce organicamente a partir desse *maestoso* da abertura. O movimento *allegro* em Dó menor não somente tem forte afinidade com outras representações do "espírito em Dó menor" de Beethoven, como seu tema de abertura foi conscientemente associado por Beethoven a dois grandes precedentes: um é o sujeito da fuga do *Kyrie*, do *Requiem* de Mozart, o outro é o sujeito do *finale* em fuga do *Quarteto de cordas em Fá menor nº 5,* Opus 20, de Haydn; Beethoven escreveu os dois numa folha de rascunho que contém um esboço do início do *maestoso*.[27] Existem indicações de que, num estágio preliminar da composição, Beethoven considerou escrever o primeiro movimento da sonata como uma fuga, baseado num sujeito que havia esboçado originalmente em 1801, enquanto trabalhava nas sonatas para violino Opus 30.[28] Ele até escreveu uma exposição completa em fuga, que foi suprimida em favor do movimento em forma sonata que temos atualmente. O que esses rascunhos mostram é a decisiva importância do pensamento contrapontístico em suas últimas sonatas para piano, e também em sua última maturidade, como um todo.[29] Parece também que a introdução em *maestoso* só emergiu no plano da obra quando Beethoven abandonou a idéia do primeiro movimento em fuga e o redimensionou em forma sonata, fornecendo assim uma introdução que seria integral à obra inteira. "[Ele] considerou usá-la no final do desenvolvimento, para preparar a recapitulação do tema principal, [e] pensou em trazê-la de volta perto do final do segundo movimento."[30] Vemos aqui a maleabilidade do pensamento formal de Beethoven ao mapear os planos mais amplos de suas últimas obras, algo que também encontramos nos últimos quartetos, nos quais pelo menos dois movimentos foram transferidos de uma obra para outra.

A *arietta*, com suas variações, é em todos os sentidos um *finale* lento, não um movimento lento ao qual falte um movimento ulterior como confirmação. Chamada *adagio molto semplice e cantabile* ("adágio para ser tocado de maneira simples e cantante"), apresenta um tema absolutamente

direto e claro. Ela é seguida por quatro variações intricadas que, como sempre, seguem estritamente as linhas e o padrão harmônico do tema, em seguida por um episódio modulatório que irrompe da estrutura em Dó maior para uma excursão no Mi bemol maior e no Dó menor, depois por uma vasta retomada do tema com novos padrões de ornamentação fluindo para as vozes mais graves, e, no final, por uma conclusão arrojada com trinados agudos no registro superior sobre uma apresentação final da primeira parte do tema, e mais uma inflexão cromática pungente [*W 47].[31] O professor de música do livro de Thomas Mann, Wendell Kretzschmar, está falando desse momento quando diz que ele representa

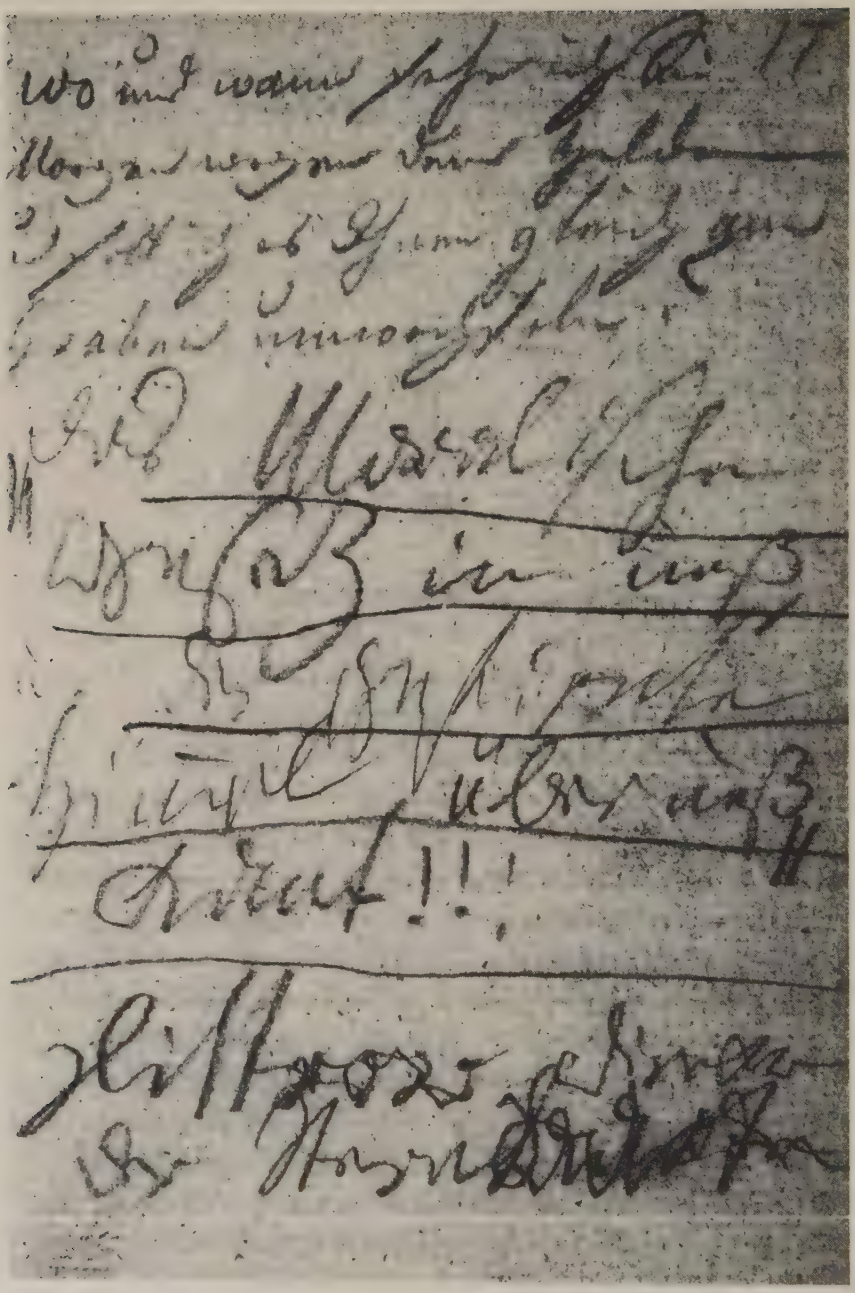
> *algo inteiramente inesperado e emocionante em sua suavidade e generosidade ... [Esse] Dó sustenido adicional é a coisa mais comovente, consoladora, pateticamente reconciliadora do mundo. É como ter os cabelos ou o rosto suave, amorosa, compreensivelmente acariciados, como um profundo e silencioso olhar de adeus. Louva o propósito, a formulação espantosamente aflita, de uma humanidade excessiva, toca em despedida tão suavemente o coração do ouvinte num adeus eterno, que os olhos transbordam.*[32]

O final da *arietta*, em que a melodia básica, agora entrelaçada com figuras de acompanhamento, atinge regiões mais agudas, eleva a conclusão dessa obra ao nível alcançado no final do Opus 109, pelo retorno sereno do seu tema, *andante*, e para o final do Opus 110, por suas harmonias arpejadas voando para baixo e para cima num vasto arco de registros. Em cada instância temos o sentimento de que uma incomparável experiência musical chegou ao fim e atingiu uma sabedoria que somente é conferida aos artistas maiores. No início de fevereiro de 1820, Beethoven escreveu uma nota em um de seus "Cadernos de Conversação", citando Kant: "A lei moral dentro de nós e o céu estrelado acima de nós. Kant!!!"[33] É exatamente esse espírito, do mortal, do ser humano vulnerável que se esforça contra as adversidades para manter firme seu ser moral, para reunir forças, como um artista se esforça para alcançar o céu – essa é a conjunção que sentimos no final do Opus 111, e em poucos outros momentos nas

últimas obras de Beethoven. São momentos que poucos compositores, antes ou depois dele, conseguiram alcançar.

As Variações Diabelli

A força do propósito que há atrás das últimas obras em grande proporção de Beethoven se torna biograficamente útil para se saber que algumas delas foram elaboradas em circunstâncias especiais, como a posse do arquiduque num alto posto da Igreja e a reabertura do teatro Josephstadt; ou por meio de encomendas de patronos, como a Philarmonic Society of London e o príncipe Galitzin. Outras vieram de editores, inclusive Schlesinger, Schott e Diabelli. Desses, somente Diabelli encontrou a imortalidade por ter seu nome anexado ao último, e de longe o melhor, conjunto de variações para piano de Beethoven, às quais o autor uma vez se referiu como "variações grandiosas sobre uma valsa alemã", que foram iniciadas em 1819 e não foram completadas senão em 1823. Em 1817, Anton Diabelli, um compositor amador e eventual revisor da editora Steiner, fundou uma empresa em sociedade com Pietro Cappi, num novo empreendimento de edição musical localizado na Kohlmarkt, uma praça de Viena. No começo de 1819, ele estava enfronhado em um revigorante negócio de arranjos de melodias de óperas e de balés para piano e violão. Um pouco mais tarde, estabeleceu uma conexão com um jovem e promissor compositor vienense, Franz Schubert, e em 1821 publicou seus *Lieder Erlkönig*, como o Opus 1 de Schubert, e *Gretchen am Spinnrade*, como o Opus 2. No princípio de 1819, Diabelli concebeu a infalível idéia de combinar o apelo popular com o patriotismo, porém menos ostensivamente do que Mälzel havia feito com seu *panharmonicon*, e com *A vitória de Wellington*. Diabelli, que tinha formação como professor de piano e compositor, escreveu a melodia de uma valsa de trinta e dois compassos em Dó maior e a enviou para todos os compositores importantes ou promissores da Áustria, pedindo a cada um que contribuísse com uma variação sobre esse tema, para uma coleção que seria intitulada *Vaterländischer Kunstlerverein* (Associação Patriótica de Artistas). Nem todos responderam, e Beethoven seguiu por um caminho distinto,



Página de um dos "Cadernos de Conversação" de 1820, mostrando a inscrição de Beethoven: "A lei moral dentro de nós e o céu estrelado acima de nós. Kant!!!" (Staatsbibliothek, Berlim).

mas em 1824 cinqüenta compositores haviam enviado uma variação cada, e Diabelli as publicou orgulhosamente no mesmo ano, com um belo título na página de rosto. A lista, em ordem alfabética de Assmayer até Worzischek, incluía Czerny, Gelinek, Hummel, Friedrich August Kanne, Conradin Kreutzer, Ignaz Moscheles, W. A. Mozart (o mais jovem), Schubert, Tomaschek e o menino prodígio Franz Liszt. Uma variação está dedicada a "S.R.D." (Serenissimus Rudolph Dux) na página de rosto; de fato, o arquiduque contribuiu com uma variação em fuga, muito profissional.[34] Czerny não foi somente o primeiro a aderir (sua variação data de 7 de maio de 1819, no manuscrito), mas também encerrou a coleção com uma coda.[35]

Obviamente tocado pela valsa de Diabelli, um simples trampolim para sua imaginação, Beethoven decidiu, na primavera de 1819, trabalhar um amplo conjunto de variações, e agora sabemos que rascunhou até dezenove das eventuais trinta e três variações, antes de colocar de lado seu projeto. Precisou fazer isso para poder terminar a sua *Missa solemnis* e depois as últimas três sonatas para piano, e não voltou às variações antes de 1823.[36] Em outras palavras, quando Beethoven começou as *Variações Diabelli*, já tinha terminado a *Sonata Hammerklavier* e havia começado a trabalhar na *Missa*; no momento em que terminou as variações, a *Missa* estava completa, assim como as últimas sonatas para piano, e ele começava a trabalhar na *Nona sinfonia*, contemplando a idéia de um quarteto em Mi bemol maior, que se tornaria o Opus 127.

Por que trinta e três? Muitas razões foram ventiladas, a maioria derivada de estudos analíticos sobre a crescente complexidade de estrutura e de expressão no curso da obra, mas deve-se observar também que, no ano anterior às *Variações Diabelli*, o arquiduque Rodolfo, como parte do seu treinamento, tinha composto um conjunto de quarenta variações sobre um tema de Beethoven. É possível que o próprio plano de Beethoven para um amplo conjunto de variações possa se relacionar com uma carta de 1819 em que ele conta a Rodolfo que estava trabalhando na grande missa para a posse do arquiduque, mas também que "na minha escrivaninha existem várias composições, que testemunham as minhas lembranças de Sua Alteza Imperial, e espero poder trabalhar nelas sob

condições mais favoráveis".[37] Isso sugere que, ao escrever seu mais longo conjunto de variações, mais longo do que as *Variações Goldberg*, de Bach (contando as duas apresentações do tema, mais as trinta variações de Bach), e suas próprias *Trinta e duas variações,* de 1806, Beethoven também poderia ter isso em mente ao criar um panorâmico conjunto de elaborações sobre uma melodia simples, demonstrando um amplo espectro de abordagens para a variação em sua forma mais madura e desenvolvida, e mostrando aos seus contemporâneos e às audiências futuras como eram imensas as possibilidades existentes na "colcha de retalhos" seqüencial de *Diabelli*. O conjunto iria mostrar que uma experiência musical monumental poderia ser burilada a partir desse pequeno número de dança aparentemente trivial. É altamente provável que Beethoven conhecesse as *Variações Goldberg*, que tinham sido publicadas em Zurique, em 1817, e uma cópia manuscrita pode ter chegado até ele antes disso.[38]

Na realidade, a valsa de *Diabelli* é uma pequena peça bem-elaborada e simétrica, não simplesmente uma melodia [*W 48]. A partir desse leve suporte, Beethoven constrói um conjunto de variações que cresce esteticamente em estatura do começo ao fim, colocando o mais tradicional dos gêneros em termos inteiramente novos. Assim como já tinha feito inovações em alguns dos seus anteriores conjuntos independentes de variações para piano – as *Seis variações* Opus 34 e as *Quinze variações e fuga,* Opus 35 –, aqui se supera sem precedentes, seus ou de qualquer outro compositor. Aqui existem mudanças no andamento e no caráter, não somente em algumas variações, mas praticamente em todas elas. A extensão vai desde a *alla marcia* da nº 1, a estonteante valsa pré-romântica da nº 8, o *grave e maestoso* da nº 14, e o *presto scherzando* da nº 15. A nº 20 traz um coral estranho e dissonante, à qual a nº 22 opõe uma paródia nua do *Notte e giorno faticar*, de Leporello, da abertura do *Don Giovanni*, escolhida por suas óbvias afinidades com os intervalos de abertura da melodia de *Diabelli*. As três últimas variações se expandem em sentimento e profundidade, espalhando-se em novas direções. A nº 31 é um *arioso* bachiano, seguido por uma fuga rigorosa (igualando assim o *arioso* e a fuga do *finale* do Opus 110). O todo é coroado com simplicidade: a palavra final, na

nº 33, é reservada a um *tempo di menuetto* livremente desenvolvido, um encerramento gracioso e gentil que se remete historicamente da era da valsa à do minueto, depois se encorpa no final para um término sublime em Dó maior, com os acordes familiares do último Beethoven, entrelaçados com os fragmentos da melodia de *Diabelli*. O caminho para o transcendental mais uma vez foi atravessado, agora do salão de baile de Viena, através da tragédia e da comédia humanas, chegando finalmente, mais uma vez e por uma rota diferente, até os céus estrelados.

As últimas bagatelles

Opus 33

O termo *bagatelle* em francês significa "ninharia", mas também se refere a um jogo parecido com o bilhar, de quatro a nove bolas, jogado numa mesa plana com buracos rasos nos cantos. A palavra era rara na música antes de Beethoven. Apareceu primeiramente em alguns títulos franceses no século XVIII, por exemplo no rondó de Couperin, de 1717, e num conjunto de danças lançado pelo editor Boivin por volta de 1753. Mais tarde e, mais relevantemente para Beethoven, um certo Carl Wilhelm Maizier editou um conjunto de *Musikalische Bagatellen,* em 1797, que combinava peças de dança com canções. Mas Beethoven foi o primeiro a usar o termo para pequenas peças isoladas para piano, primeiramente para sua coleção de sete *Bagatelles pour le pianoforte,* Opus 33 (usando o termo em francês), publicada em 1803 pelo Bureau d'Arts et d'Industrie, de Viena. Nessa coleção ele reuniu uma seleção de muitas peças pequenas para piano que tinha escrito desde os anos de Bonn, e uma das sete (a de nº 1, um simples rondó em Mi bemol maior), na realidade, possui a data de 1782 (originalmente escrita em 1788). Beethoven colocou essas datas em seu manuscrito autógrafo de 1802, quando estava reunindo o conjunto, sem dúvida simplesmente tentando lembrar quando havia escrito originalmente a peça. O ponto principal sobre o Opus 33 é que é uma reunião de pequenas peças díspares que Beethoven juntou, não um

conjunto que tivesse planejado como uma coleção, com alguma unidade especial. Ele sempre tinha um rascunho de pequenas peças para piano à mão em algum lugar, algumas delas refugos das sonatas para piano, e algumas, apenas exercícios avançados. A miscelânea "Kafka" contém muitas delas.

O Opus 33 apresenta uma pequena variedade de ornamentações pianísticas usadas como bases para as pequenas peças, mas somente duas possuem um mérito expressivo: a peça de nº 6, um *allegretto quasi andante*, em Ré maior, que Beethoven marca *con una certa espressione parlante* ("com uma certa expressão falante"), é a única do conjunto que tem uma característica reflexiva e emocionante; a outra é a nº 7, *presto quasi-scherzo* em Lá bemol maior, no estilo mais brilhante e ritmicamente excitante de Beethoven – algo dela é uma contraparte para o *scherzo* angular da *Sonata pastoral para piano,* Opus 28, e, em suas oitavas arpejadas e serenas, um paralelo com o *scherzo* da nº 2, Opus 10, e do primeiro *allegro* da *Sonata nº 1,* Opus 27.

Opus 119

Beethoven voltou à idéia da *bagatelle* entre 1820 e 1822, o período de seu maior trabalho nos Opus 110 e 111, logo depois da *Missa solemnis* e, provavelmente, pouco antes de sua volta às *Variações Diabelli*, em 1823. O resultado foi uma coleção de onze *Bagatelles,* Opus 119, editada por Maurice Schlesinger em Paris, em 1823, curiosamente com o número de Opus 112 (foi preciso esperar até meados do século XIX para que o número final, Opus 119, fosse estabelecido).[39] Beethoven realmente tinha publicado cinco das peças, os números de 7 a 11, em 1821, num livro de pedagogia para piano para Friedrich Starke, com uma observação em que usava o nome alemão *Kleinigkeiten* ("ninharias") no lugar do francês *bagatelles*, sem dúvida para manter suas preferências patrióticas pelos termos e títulos alemães naqueles anos (por exemplo: Hammerklavier). A nota na publicação de Starke dizia ao intérprete para ver nessas peças que "o gênio único do famoso mestre brilha ao longo de cada uma, e que essas peças, modestamente apelidadas de "ninharias" por Beethoven,

serão instrutivas para o intérprete, fornecendo-lhe a mais perfeita compreensão do espírito da composição".[40] Na realidade, Beethoven selecionou as primeiras cinco de um portfólio de peças que ele havia guardado durante anos, marcado *Bagatellen*, cuja capa ainda sobrevive em seu museu em Bonn.[41] Ele procurou primeiro entre as peças que havia rascunhado entre 1791 e 1802, e então selecionou o que queria para a sua nova coleção, como os números de 1 a 6, acrescentando depois os números de 7 a 11, da coleção de Starke, já publicada.

Alguns aspectos das *Bagatelles,* Opus 119, mostram Beethoven pensando como ordená-las efetivamente e dar um pouco de unidade ao conjunto, porém o que mais chama a atenção na coleção se encontra não no conjunto como um todo, mas nas peças individualmente. Como ornamentos decorativos para as grandes jóias, os Opus 110 e 111, essas *bagatelles* mostram a habilidade de Beethoven em comunicar um senso de completude dentro dos menores limites. A peça mais longa do conjunto, a nº 1 em Sol menor, tem no total setenta e quatro compassos; a mais curta, a de nº 10 – marcada *allegramente* –, em Ré maior, possui somente treze, e seis outras peças têm menos de trinta compassos. Que ele tenha se esforçado com elas enquanto estava trabalhando na *Missa solemnis,* nas *Variações Diabelli* e na *Nona sinfonia* mostra que essas são pequenas composições sérias, representando seu lado miniaturista, explorador de extremos estéticos. A mesma tendência aparece aqui e acolá nos últimos quartetos: vejam o *scherzo* fortemente condensado do Opus 130.

Opus 126

Quando chegamos ao Opus 126, vemos Beethoven aprofundando mais uma vez as qualidades expressivas de suas pequenas peças para piano, e pensando nelas como um ciclo, não simplesmente como um conjunto. Essas seis *bagatelles* não foram pescadas entre as antigas, mas sim escritas entre fevereiro e março de 1824, logo após o término da *Nona sinfonia*. Mais uma vez compor elegantemente para o piano era uma pausa bem-vinda, depois da furiosa concentração da *Nona*, assim como em 1814 ele tinha se voltado para o melódico Opus 90 imediatamente após a

revisão de *Fidélio*. Essas peças foram planejadas como uma unidade; aparecem como um grupo em folhas sucessivas do caderno de rascunhos e são chamadas *Ciclus von Kleinigkeiten* (Ciclo de ninharias). O termo "ciclo" indica que pretendem ser movimentos de uma única obra, mas pode também se referir ao terceiro ciclo maior que conecta suas tonalidades.[42] Interpretá-las como um todo integral tem se tornado uma prática moderna apropriada, e assim sua seqüência convincente de sentimentos expressivos e estados psicológicos surge como algo da mesma convicção artística encontrada numa obra complexa maior: o mais perto que chegamos desse conjunto são de fato os curtos movimentos intermediários do *Quarteto* Opus 130, não somente por seu diminuto *scherzo*, mas por seus outros pequenos movimentos, que culminam na ária tipo *cavatina*, pouco antes do *finale*.

No Opus 126 encontramos o seguinte esquema de tonalidade:

Nº	*1*	*2*	*3*
Tonalidade	*Sol maior*	*Sol menor*	*Mi bemol maior*
	4	*5*	*6*
	Si menor	*Sol menor*	*Mi bemol maior*

O ciclo descendente das terças maiores é óbvio. O que parece não ter sido observado é que esse tipo de seqüência de terça descendente, com as terças maiores descendentes na ordem, também domina o esquema de tonalidade principal do desenvolvimento do primeiro movimento da *Eroica*, cujo esquema de tonalidade é Dó maior–Lá bemol maior–Mi menor–Dó maior. Que essa mesma seqüência tenha permanecido na memória nota-se pelo seu uso em outra grande composição em Mi bemol maior, o *Quarteto,* Opus 127, que Beethoven estava planejando na mesma época em que escrevia as *Bagatelles,* Opus 126. Na coda do *finale*, um surpreendente *allegro com moto*,[43] ela sai da tônica Mi bemol maior que havia sido estabelecida, para o esquema seguinte: Mi bemol maior–Dó maior–Lá bemol maior–Mi maior–Mi bemol maior. Essa seqüência se desdobra convincentemente em movimentos modulatórios

que ocupam apenas poucos compassos cada, outra marca da compacidade inerente ao último estilo de Beethoven.[44]

Tais predecessores de peso ajudam a justificar o fato de colocar o Opus 126 na linha principal das últimas composições de Beethoven. Essas *bagatelles* são individualmente mais longas do que a maioria das do Opus 119, e também são expressivamente mais fortes: assim, a nº 3, *andante cantabile*, em Mi bemol maior, ordena-se com o *adagio* do Opus 127, e o *lento* do Opus 135, em sua qualidade temática lentamente fluente.

Tornou-se comum dizer que as últimas *bagatelles* antecipam o interesse posterior do Romantismo numa única canção ou peça para piano, como em Schumann e Chopin, o "fragmento" sobre o qual Charles Rosen escreveu com grande discernimento. Rosen observa, no entanto, que o Opus 126 é um ciclo genuíno e que, quando comparado com as primeiras *bagatelles* de Beethoven, suas peças têm tal peso que "não são mais miniaturas".[45] O que as *bagatelles* ofereceram a Beethoven foi um museu de formas pequenas. Escrevê-las também representou para ele a oportunidade de olhar para trás imaginativamente, para seus métodos de composição de períodos muito anteriores da sua vida, e de levá-lo de volta até o velho mundo da sua infância, de tocar e escrever peças fáceis para piano em seus anos de aprendiz. Tendo deixado esse mundo para trás há muito tempo, ele pôde então aperfeiçoar as características daquelas "peças de brinquedo" e assegurar seu lugar no seu mundo posterior.

Capítulo 20

O celestial e o humano

A Missa solemnis

O impulso para escrever uma grande missa em Ré maior era a novidade no começo de março de 1819, pois o arquiduque Rodolfo acabara de ser eleito arcebispo pela assembléia de cônegos da catedral de Olmütz, na Morávia, e tomaria posse oficialmente, numa grande cerimônia um ano mais tarde.[1] Imediatamente Beethoven escreveu para felicitá-lo, juntando numa única carta, de forma característica, expressões de homenagem, alguns conselhos avunculares, sabedoria estóica, lembretes resolutos sobre a sua própria superioridade artística e reação a qualquer sugestão a um *status* subordinado.

Congratulações:

> *Quando considero [...] que uma ampla esfera de atividades será conseqüentemente aberta para você e suas distintas e nobres qualidades, não posso deixar de acrescentar minhas congratulações às muitas outras que Sua Alteza Imperial deve ter recebido.*[2]

Estoicismo:

> *Dificilmente existe qualquer coisa boa que possa ser realizada [...] sem sacrifício; e é precisamente o mais nobre e o melhor dos homens que parece ter sido destinado a isso, mais do que outros seres humanos, e indubitavelmente essa virtude será colocada à prova.*

O arquiduque Rodolfo, para cuja posse como arcebispo de Olmütz, em 1820, Beethoven escreveu a Missa solemnis; *a obra só ficou pronta dois anos depois (Historishes Museum, Viena).*

Do mestre para o aluno:

Beethoven agradece ao arquiduque pelas quarenta variações que escreveu sobre um tema que havia lhe dado, e então lhe lembra quem é seu professor, mencionando "vários deslizes" na obra, acrescentando diretamente, em italiano: *La Musica merita d'esser studiata* ("a música merece ser estudada"). Que ele já tivesse usado essa expressão numa carta para o professor do colégio interno de seu sobrinho Karl, Cajetan Gianattasio del Rio, em 1817, indica um paralelo entre sua visão profundamente paternal do seu jovem sobrinho e seus sentimentos mais complexos para com seu aluno real, pelo menos no que se refere à educação musical de ambos.[3]

Conselho sobre a possibilidade de ser tanto um artista como um benfeitor público:

> *Sua Alteza Imperial pode [...] criar de duas formas, tanto para a felicidade e o bem-estar de inúmeras pessoas como também para si mesmo. Pois os criadores da música e os benfeitores da humanidade não têm sido encontrados, até agora, no mundo dos monarcas.*

Lembrete da obstinada individualidade de Beethoven:

> *O significado da ordem de Sua Alteza Real sobre o que devo fazer, e novamente a indicação de que Sua Alteza Imperial me faria saber quando eu o deveria fazer [grifo de Beethoven], fui incapaz de compreender, já que nunca fui e jamais serei cortesão.*

Prazer e admiração:

> *O dia em que a Grande Missa composta por mim for apresentada, durante as cerimônias de posse de Sua Alteza Imperial, será o dia mais glorioso de minha vida.*[4]

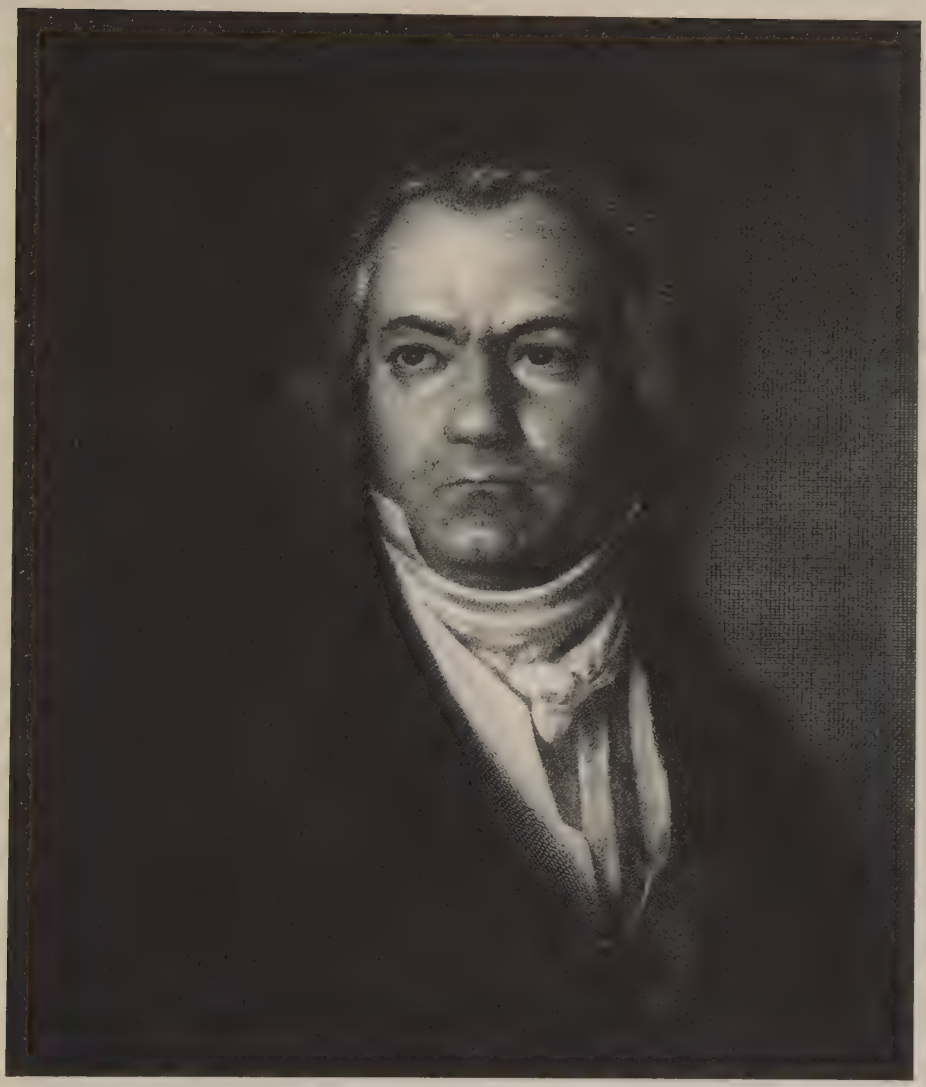
Essa carta transmite parte do espírito em que essa imensa missa foi então composta. Num sentido imediato, era um tributo ao aluno imperial, a obra de coroação entre todas as que já lhe tinha dedicado. Num sentido mais amplo, a missa ofereceu a Beethoven uma oportunidade de voltar para a esfera da música litúrgica seguindo o curso de seu progresso artístico, desde a *Missa em Dó,* de 1807. Era também um convite para fazer uma nova contribuição para a tradição da missa, que ele havia concebido anteriormente em relação às missas de Haydn e Mozart, especialmente Haydn, mas que agora poderia reformular contra um pano de fundo mais amplo, que incluía a *Missa em Si menor* de Bach, o *Messias* de Haendel e o *Requiem* de Mozart. Além disso, o projeto da missa permitiu que Beethoven forjasse uma afirmação de sua religiosidade pessoal, e de sua ampla crença sobre o relacionamento da humanidade com Deus. Embora católico de nascimento, Beethoven não era um freqüentador regular da igreja, mas, ao longo da vida, tivera uma inclinação para as experiências

religiosas que tomou várias formas. Nos últimos anos, seu temperamento introspectivo e as muitas crises de sua vida haviam intensificado sua consciência espiritual e sua propensão a crer em Deus, e se ele pensou no Hamlet, que havia citado uma vez numa carta sobre os falsos amigos, podia invocar a fé numa divindade que molda nossos destinos, por mais que possamos tentar modificá-lo. "Ó Deus, olhai para baixo, para o íntimo da minha alma", havia ele escrito em seu Testamento Heiligenstadt, e rompantes similares de fervor religioso aparecem em suas cartas, no *Tagebuch* e em suas músicas, como na "Canção sagrada para ação de graças", no *Quarteto,* Opus 132, assim como em textos de canções. Ao longo da sua vida, sua devoção à natureza e a uma crença panteísta na presença de Deus em todas as coisas naturais, mostrada em suas anotações sobre os escritos de Christoph Christian Sturm, recorrera a um horizonte mais amplo, assim como às leituras de textos de religiões orientais, alguns dos quais ele copiou em seu *Tagebuch*.[5] Podemos ver algo desse comportamento sobrenatural e abstrato em seu retrato feito por Waldmüller em 1823.

Durante o mesmo ano em que começou a trabalhar na *Missa solemnis*, ele se manteve em contato com o orador e teólogo Johann Michael Sailer, figura proeminente da ala *anti-establishment* do catolicismo alemão. Sailer, um ex-jesuíta, passou os anos entre 1799 e 1821 como professor na universidade de Landshut, na Baviera, de onde saiu direto para um importante posto na Igreja Católica alemã em Regensburg, onde se tornou bispo, em 1829. Rejeitando as estruturas oficiais mais ortodoxas do catolicismo, Sailer insistia na primazia da experiência interior da fé e da espiritualidade do crente individual. Distinguia três formas de religiosidade: primeira, a observância mecânica e literal que, segundo ele, não era melhor que a heresia; segunda, um modo escolástico, que era quase inteiramente conceitual em sua natureza; e terceira, uma espiritualidade altamente pessoal, somente através da qual o indivíduo poderia abordar o mundo interior do sentimento e do significado religioso.[6]

Como um crítico do século XIX expressou a respeito de Sailer:

> *A experiência básica do homem moderno, desde que começou a ampliar sua consciência, começando em meados do século do Iluminismo, e mesmo*



Beethoven numa gravura feita por Lazarus Gottlieb Sichling, entre 1830 e 1863, a partir de um retrato de Ferdinand Georg Waldmüller (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim).

no católico sul da Alemanha, era a convicção de que a dignidade humana era incompatível [com a do indivíduo], permanecendo um elemento passivo e mecânico num esquema tradicional mais amplo de relacionamentos [...] O que importava era compreender o direito inalienável e o

> *dever razoável da liberdade pessoal. Um homem consciente de seu próprio valor pessoal só pode aceitar como verdadeira e real essa parte do corpo tradicional da fé, que ele fez sua própria, seja por meio do trabalho de sua própria mente seja pelo sentimento interior* [durch innerste Empfindung]. *Todo o resto é heresia perigosa, uma ortodoxia literal vazia.*[7]

Essas opiniões formavam a estrutura central do movimento que estava começando a ser conhecido como "fideísmo", baseado numa doutrina teológica que, desprezando a razão, preconizava a superioridade da fé no conhecimento das verdades absolutas inatingíveis, enfatizava o caráter pessoal e subjetivo da prática religiosa, e previsivelmente provocou ataques pesados da hierarquia oficial católica da Áustria. Existiam outras tendências pós-Iluminismo no pensamento religioso austríaco dessa época, e outros personagens *anti-establishment*. Um deles era Clemens Maria Hofbauer, chefe dos chamados liguorianos – seguidores de Santo Afonso de Liguori, fundador da ordem religiosa Congregação do Santíssimo Redentor, de Nápoles, em 1732 –, de um partido clerical redentorista fundado em 1816, e seu discípulo, o dramaturgo e poeta Zacharias Werner, cujos sermões extravagantes misturavam sexo, religião e arte, e atraíam grande público em Viena, naqueles anos.[8]

Mas foi Sailer que captou o respeito e a admiração dos intelectuais alemães, como os Brentanos, e também de Beethoven. Sailer admirava Beethoven, que num determinado momento tinha dado os primeiro passos para enviar seu sobrinho Karl para ser seu aluno. Embora nada tivesse acontecido como o planejado, a consciência de Beethoven sobre essa nova ênfase na experiência individual no culto da Alemanha católica pode ter ajudado a motivar as fortes expressões da sua devoção pessoal, que ele empregou nessa estrutura copiosamente variada dessa *Missa*, como a sua inserção de exclamações pessoais como "Oh!" e "Ah!", antes de algumas orações do Glória, e o sentimento lírico com o qual ele impregnou as partes mais pessoais e menos compactas do texto.

Escrever uma missa solene proporcionou a Beethoven uma maneira de atingir uma *summa* da sua fé, uma interpretação pessoal do texto do Ordinário da missa, que naquela época tinha uma tradição de cinco séculos

de musica polifônica, recuando, tanto quanto Beethoven conhecia, até Palestrina e Lassus, no século XVI, e na realidade mais de cem anos antes. No entanto, sua visão não é a do compositor que escreve uma composição obrigatória sobre um texto tradicional. A *Missa em Dó* foi marcada por uma profunda paz e pela abstenção do operístico. Ela virou uma página na música sacra de Beethoven, na direção dos novos estilos sacros, piedosos e arcaizantes, abraçados pelos românticos.[9] Mas em grandeza de escala e de conceito, a *Missa solemnis* vai muito além da *Missa em Dó*. Ela é uma intrincada composição de grande proporção, escrita por um mestre no auge dos seus poderes, delineando todas as complexidades do seu último estilo, para construir uma obra monumental que tanto poderia ser ouvida numa sala de concerto como numa igreja. Ela lhe ofereceu a oportunidade de finalmente reconhecer sua necessidade de "chegar a uma harmonia com Deus".[10] E também o mostra chegando a uma harmonia com a espiritualidade visionária que reside atrás das grandes obras corais de Bach e de Haendel, uma abordagem imbricada com um interesse de longa data em estudar a música antiga, com a qual acreditava poder aumentar sua capacidade de representar a santidade na música.[11]

Beethoven estudou o *Messias* de Haendel e o *Requiem* de Mozart, como sabemos pelas cópias que fez de partes de ambas as obras.[12] Sobre o seu conhecimento da *Missa em Si menor,* de Bach, a evidência é menos segura, mas existem razões circunstanciais para acreditar que teria estado a seu dispor.[13] Em 1810 ele escreveu a Breitkopf solicitando todas as obras de Carl Philipp Emanuel Bach que eles pudessem fornecer, e pedindo, em particular, "uma missa de Johann Sebastian Bach que tem o seguinte Crucifixus com um *basso ostinato* tão obstinado quanto você" (aqui Beethoven cita o *ostinato* de quatro compassos do Crucifixus da *Missa em Si menor* de Bach, que ele provavelmente conhecia de tratados teóricos).[14] Uma edição da *Missa em Si menor* tinha sido anunciada em 1818, por Nägeli, a quem Beethoven pediu uma cópia em 1824 – mas a edição prometida não foi feita, porque não houve pedidos suficientes, e a obra só foi finalmente publicada em 1833.[15] Ainda assim, a grande obra estava ficando conhecida. Entre 1811 e 1815, Zelter empreendeu as

apresentações da *Missa* inteira na Berlin Singakademie, e, apesar desses eventos não serem públicos, devem ter ajudado sua reputação como obra de grande magnitude entre os músicos. Entre 1810 e 1819, Beethoven pode ter tido acesso a algumas cópias da *Missa em Si menor*, já que Nägeli possuía um manuscrito desde 1805, e pode ter lhe enviado uma cópia. Existia uma cópia da *Missa* na biblioteca de Haydn em Viena, quando ele morreu, em 1809.[16] Naquela época, como Beethoven disse a Breitkopf, ele estava promovendo "toda semana, uma pequena reunião de canto em meus aposentos".

Em 1819, quando Josef Karl Stieler pintou o retrato de Beethoven, ele foi mostrado trabalhando no rascunho da *Missa solemnis*, uma clara indicação da importância que dava a esse projeto, ao prestígio de mostrar sua relação com o arquiduque e também com a família real.[17] Numa carta de 1824, quando a obra havia terminado, ele disse dela que "meu objetivo principal, quando estava compondo essa grande *Missa*, era despertar e instilar sentimentos religiosos duradouros não somente nos cantores, mas também nos ouvintes".[18]

Em seu manuscrito autógrafo da *Missa*, acima do *Kyrie*, Beethoven colocou uma inscrição – coisa muito incomum da sua parte – em que lemos: *Von Herzen... möge es wieder... zu Herzen gehen!* ("Do coração... que possa novamente... ir até o coração!"). Há muito tempo supõe-se que essa inscrição seja endereçada à humanidade, o que combina com o desejo de Beethoven de fazer da *Missa* uma obra de arte universal. Mas uma olhadela mais cuidadosa na situação que originou essa inscrição lança dúvidas sobre a sua universalidade e indica outro ponto de vista.[19] A inscrição aparece no manuscrito de Beethoven, mas não em quaisquer outras fontes manuscritas anteriores da obra, nem nas numerosas cópias feitas por ele mesmo, quando começou a fazer circular a obra entre os editores. Acima de tudo, a inscrição não aparece na principal cópia que Beethoven corrigiu, e que também contém algumas mudanças na composição, em acréscimo às que fez no manuscrito. E nem Beethoven a incluiu na cópia enviada a Schott, para o gravador. Por tudo isso, parece que a inscrição continha um significado íntimo, mais limitado, e que não era explicitamente destinada ao texto da *Missa*,

disponível publicamente.[20] Acontece que Beethoven testou a inscrição numa folha de rascunho, enquanto compunha o *Glória*. Assim, parece provável que o receptor pretendido para a inscrição não era o grande público, mas sim o próprio arquiduque, e que Beethoven queria mais uma vez demonstrar sua afeição pessoal ao seu patrono real, como tinha feito em 1811, com a *Sonata para piano Lebewohl* Opus 81a.[21] Conseqüentemente, tem sido sugerido, com alguma plausibilidade, que os rascunhos do Glória e a inscrição sobre o *Kyrie* podem ter sido feitos enquanto Beethoven ainda esperava terminar a obra para a posse do arquiduque, em março de 1820, mas que, uma vez expirado o prazo, ele não as incluiu nas cópias manuscritas posteriores.[22]

Ao escolher as palavras para a inscrição, Beethoven também pode ter se lembrado, consciente ou inconscientemente, da frase de E. T. A. Hoffmann analisando a *Quinta sinfonia*: "Um relacionamento mais profundo, no entanto, que não pode ser descrito em tais termos [ou seja, em termos de uma unidade formal ou temática de uma grande obra], freqüentemente é comunicado *de coração para coração* [o itálico é do autor]".[23] Embora a inscrição não devesse aparecer na *Missa*, como foi publicada, essa era claramente uma obra de especial importância pessoal, e a dedicatória para Rodolfo foi um gesto sincero para o patrono e nobre que Beethoven mais admirava. Ele teve razões para chamá-la de "minha maior obra", acima de tudo por sua capacidade de gerar um espírito de exaltação em círculos cada vez mais amplos, inclusive os fiéis das congregações da igreja, as audiências leigas das salas de concerto e os ouvintes do mundo inteiro em seu próprio tempo – de fato, tudo que aconteceu desde então.

A obra exemplifica a tentativa de Beethoven de unificar a estrutura de uma missa, inevitavelmente de maneira menos orgânica do que poderia fazê-lo numa composição instrumental maior, vista a disparidade no comprimento e nos tipos dos seus movimentos. Ele abordou a tarefa com grande consciência das qualidades e dos requisitos especiais exigidos pela declamação do texto, e pelo seu sentido religioso. O discurso musical cresce em complexidade do começo ao fim. O *Kyrie*, um apelo à misericórdia de Deus, é de longe o movimento mais simples e mais direto,

e pode ser que os acordes estáticos iniciais simbolizem a presença inalterável de Deus, o Criador.[24] Começando com o *Glória*, o material se torna mais misterioso e ramificado, adequando-se ao comprimento maior e à complexidade das palavras. Beethoven coloca cada oração do texto de uma maneira que reflete sua forma retórica, e que também representa seu significado simbólico e litúrgico, usando, às vezes, figuras musicais tradicionais, familiares ao longo dos séculos.[25] O vasto espaço estabelecido pelo *Kyrie* continua a ser explorado no *Glória*, que irrompe em sua primeira parte numa explosão coral *allegro vivace*, depois se move por meio de passagens fortemente contrastantes e finalmente cede lugar ao tempo mais lento e às pinceladas delicadas do *Qui tollis*, que caminha posteriormente para a fuga majestosa do fechamento, em Ré maior, sobre o *in gloria Dei patris. Amen*. Os compassos finais retornam para as afirmações corais da abertura do *Gloria in excelsis Deo*, agora marcado *presto*, como se essa fuga não fosse avassaladora em si mesma, terminando com a palavra "Gloria", ressoando heroicamente do coro depois do último acorde enfático da orquestra.

O *Credo*, com um texto ainda mais longo e mais complexo que o *Glória*, recebe um tratamento comparavelmente compacto, com numerosas reviravoltas e sinuosidades à medida que as palavras são tratadas de maneiras variadas, como sugestivas associações musicais e retóricas da doutrina, consagrada pelo tempo. Beethoven abre o *Credo* com um grande motivo com salto, que lembra a abertura da *Sonata Hammerklavier* (podemos lembrar que por trás da abertura da *Hammerklavier* havia a ideia do esboço do *Vivat Rudolphus!*) [*W 49]. Então, ele usa um curto motivo de quatro notas, ouvido primeiro nos baixos do coral com as palavras "Credo, Credo", para conectar as partes díspares e arremessadas do *Credo*. Indicativa da maneira de Beethoven ligar estruturas em larga escala é sua forma de trazer de volta esse motivo em dois momentos cruciais da afirmação do *Credo*, nas palavras "Credo in unum Dominum" e "Credo in spiritum sanctum". Assim, essa figura serve como uma espécie de *motto* coral que unifica o extenso movimento, e que também o liga remotamente aos seus predecessores, que usaram repetições similares no *Credo*, como Haydn, na *Missa de Santa Cecília*.[26] Esses discernimentos

sobre a complexa unidade da obra argumentam contra a análise de Theodor Adorno, para quem a *Missa solemnis* é uma "obra-prima alienada" cuja fragmentação superficial é sintomática dos conflitos interiores da obra, que apontam para a crescente desilusão de Beethoven quanto aos ideais do Iluminismo. A visão de Adorno é radicalmente oposta à visão de Richard Wagner. Wagner viu a *Missa* como "uma obra estritamente sinfônica no mais verdadeiro espírito beethoviano", cujas "partes vocais são manuseadas no sentido dos instrumentos humanos que Schopenhauer, muito acertadamente, desejava ver somente a eles atribuídas".[27] Em outras palavras, e modificando a visão de Wagner, é possível ver na dramática complexidade dessa obra e nos muitos e variados usos da orquestra, algumas indicações do seu *status* como obra coral sinfônica, embora seja uma obra na qual todos os elementos do material instrumental e a cor tonal são influenciados pela interpretação do texto. Com essa diferença, ela é companheira da *Nona sinfonia*, apesar de ser, ao mesmo tempo, uma verdadeira missa na tradição que remete a Bach e, por meio dele, à tradição da missa polifônica antiga.

O *Sanctus* e o *Agnus Dei* contêm tesouros adicionais. No *Sanctus*, a questão tradicional da forma salienta as divisões do texto: *Sanctus*, *Pleni*, *Osanna I*, *Benedictus*, *Osanna II*. Entre as muitas formas de dividir formalmente essa seqüência, que coincide com as mais solenes passagens da liturgia – a consagração do pão e do vinho como o corpo e o sangue de Cristo –, Beethoven escolheu uma que lhe permite o máximo espaço para o contraste e a elaboração.

Parte I: *Sanctus* (*adagio*) + *Pleni* (*allegro pesante*) + *Osanna I* (*presto*); Si menor – Ré maior

Parte II: *Praeludium* (*sostenuto ma non troppo*); somente a orquestra reduzida, Sol maior

Parte III: *Benedictus* (*andante molto cantabile*); orquestra completa com solo de violino + *Osanna II* transcrito; Sol maior

O *Praeludium* tem sido apropriadamente associado a uma tradição longamente estabelecida na qual o silêncio durante a elevação da hóstia era

preenchido pelo órgão, numa serena improvisação.[28] A instrumentação incomum dessa curta parte, na qual podemos ouvir Beethoven imaginando sua própria prática de improvisação nesse ponto, fixa-se no órgão. Não tem violinos, as flautas e as violas se dobram em seus registros graves, e as harmonias lentamente flutuantes criam um senso de sobrenatural, enquanto não há nenhum canto. Então esse "prelúdio" é ouvido retrospectivamente como uma preparação para a chegada do solo de violino, que ocupa os registros agudos não preenchidos da orquestra.

Nada na obra orquestral de Beethoven, nem nos movimentos lentos de qualquer dos seus quartetos da maturidade nem no concerto para violino ultrapassa a expressividade íntima das passagens do violino solo no *Benedictus*, uma pura expressão de "bem-aventurança".

O movimento final é o *Agnus Dei*, composto de duas amplas partes:

> *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis;* 4/4, Si menor
> *Dona nobis pacem;* 6/8 e mudando compassos e andamentos, Ré maior

Uma vez que o *Benedictus*, como um lento movimento sinfônico, terminou o *Sanctus* em Sol maior, o *Agnus Dei* precisa restabelecer a tônica inicial, Ré maior. Ele o faz, e mais ainda. Seu desenho, em três partes em grande proporção, é fixado para terminar cada parte com as palavras "miserere nobis". O trecho "Dona nobis" também tem uma inscrição (absolutamente intencional em todas as cópias): *Bitte um innern und äussern Frieden* ("Oração para uma paz interior e exterior"). A partitura autógrafa contém as palavras "Dona nobis pacem darstellend den innern und äussern Frieden" ("*Dona nobis pacem* <u>apresentando</u> a paz interior e exterior [o grifo é meu]"). Beethoven pensou claramente esse movimento como uma descrição francamente programática, uma expressão completa do anseio de tranqüilidade pessoal e paz na terra. Essas idéias são simbolizadas por dois grupos de forças orquestrais: uma em Ré maior, a outra (o componente "militar") em Si bemol maior (prenunciando seu contraste exatamente dessas tonalidades para as forças antagônicas e de reconciliação na *Nona sinfonia*). Inserido numa variante em grande

proporção da forma sonata está o primeiro interlúdio de "guerra", cujos tímpanos obsessivos em Fá pressagiam o desenvolvimento do tema de abertura que, então, depois da segunda passagem guerreira, conduz a uma recapitulação compacta e a uma alentada coda, que restaura a tônica Ré e arredonda o movimento e toda a ampla estrutura em paz. A descrição de Beethoven – da guerra e da paz "exterior" – reflete a capacidade da obra de se referir às batalhas e conflitos coletivos, por meio dos quais sua geração foi forjada; refere-se também aos conflitos coletivos que ameaçam e destroem a paz em cada era. (A *Sonata Lebewohl* tinha sido escrita para o mesmo arquiduque depois do terrível bombardeio de Viena em 1809.) A paz aqui seria a *pax humana*, a condição de vida sem a condição de guerra.

Mas "interior" na anotação significa um profundo apelo pessoal à paz: refere-se à paz da alma, à sua própria e à de cada ser humano. Esse apelo reflete a consciência que tinha do tumulto psíquico da sua própria vida, da luta individual por equilíbrio e tranqüilidade; e reflete o indivíduo que vive em busca de uma pausa entre as duras contingências da existência e o medo da morte. Para Beethoven, esse objetivo terapêutico parecia inatingível nas circunstâncias da vida fora da arte, mas ele podia representá-lo numa obra de arte de magnitude espiritual como essa, ela própria uma substituta para "um dia de pura alegria", à qual havia aspirado no Testamento da Cidade Santa. Desse modo, a *Missa* não é somente sua maior contribuição para a expressão do espiritual, nos mais variados sentidos do termo, é também uma representação simbólica da busca humana da paz, que somente pode ser descoberta pelo sentimento religioso, coletiva e pessoalmente. Estamos aqui a apenas mais um passo da sua próxima obra-prima: a *Nona sinfonia*. Musicando estrofes selecionadas da *Ode à alegria* de Schiller, o compositor escolheu textos que iriam enfatizar primeiro a fraternidade humana entrando no reino da santidade em busca da alegria, depois a voz do compositor (como, antes dele, a do poeta), que apaixonadamente abraça as multidões e as incita a olhar para o alto: "Irmãos, acima da abóbada estrelada do céu, um Pai amado deve habitar".

A Nona sinfonia

Em 1998, nas Olimpíadas de Inverno de Nagano, no Japão, o maestro Seiji Ozawa apareceu no que pode ter sido a maior simulação eletrônica de uma sala de concerto já imaginada. Ele dirigiu seis coros, localizados em Nova York, Berlim, Cidade do Cabo, Sydney, Pequim e Nagano (seis cidades em cinco continentes), numa transmissão simultânea televisionada, na qual todos cantaram a "Ode à alegria", o tema principal do final da *Nona sinfonia*, eletronicamente sincronizada para superar as diferenças horárias. Por mais extraordinário que fosse, esse acontecimento tinha antecedente.

A "Ode" tem sido cantada em todos os Jogos Olímpicos desde 1956. Nos anos 1990, juntar imensos grupos corais e orquestras, em dezembro de cada ano, havia se tornado uma prática comum no Japão, para apresentar espetáculos de *Daiku* – "O Grande Nove".[29]

O novo *status* mundial recentemente adquirido da "Ode à alegria" é somente uma das formas mais visíveis nas quais a lenda de Beethoven, criada no século XIX, tem sido redimensionada e muitas e muitas vezes ampliada no século XX. O próprio nome Beethoven atingiu um *status* de culto, acima do de quase qualquer outro compositor clássico; o culto se expandiu por muitos níveis na cultura erudita, média e popular, na música, arte, televisão e filmes. A imagem de Beethoven, agora comercialmente viável demais, é em si mesma o tema de uma literatura relativamente grande. E nenhuma obra tem sido mais fértil em criar e sustentar essa imagem do que a *Nona sinfonia*.

Na mente do público geral existem realmente duas *Nonas sinfonias*. Uma é a própria "Ode à alegria", como hino coral; ou seja, apenas a melodia, não o movimento elaborado e complexo ao qual ela pertence. A outra é a sinfonia como obra completa, um ciclo de grandes proporções em quatro movimentos, na qual o enorme final introduz as vozes solo e o coral no gênero sinfônico, pela primeira vez. Visto como um todo, o plano dos movimentos da obra forma uma seqüência progressiva, na qual os três primeiros movimentos equilibram um ao outro, mas também preparam o final, e lhe conferem muito do seu significado estético e estrutural. A composição de Beethoven para a primeira estrofe do poema

de Schiller, que começa com "Freude, schöner Götterfunken" ("Alegria, bela centelha divina"), é considerada o centro desse *finale*, mas é igualada em significação por uma segunda parte contrastante, num estilo radicalmente diferente, que estabelece o primeiro coro da "Ode", *Seid umschlungen, Millionen* ("Vós, milhões, eu vos abraço"). O tema e o texto do *Freude, schöner Götterfunken* são finalmente combinados de forma contrapontística com os do *Seid umschlungen, Millionen*, para formar o grande clímax do movimento. O tema *Seid umschlungen, Millionen* não tem nenhuma possibilidade de ser selecionado como hino cantável por grupos corais amadores, porque é melodicamente difícil e harmonicamente obscuro, e possui um tipo e um caráter completamente diferentes. Em outras palavras, é uma importante característica da história moderna da *Nona sinfonia*, no nível popular, que ela mal seja conhecida como uma sinfonia, mas que seja, sim, simbolizada por sua melodia mais famosa.[30]

O cenário político da Nona

Com o colapso do império napoleônico e o retorno das monarquias ao poder, a contenção e a repressão se fecharam sobre a Europa.[31] O Congresso de Viena, de 1814-15, foi acompanhado pelos mandatários políticos de todos os grandes países, inclusive da França. Da Inglaterra vieram Castlereagh e Wellington; da Prússia, Hardenberg e Humboldt; da França, Talleyrand; da Rússia, o czar Alexandre I. Seu anfitrião austríaco foi um brilhante manipulador, príncipe Clemens von Metternich, chanceler da Áustria e efetivo governante do país e de seu império. Os delegados lavraram um acordo europeu que impôs uma nova ordem conservadora para a política continental, fazendo sincera e quixotescamente tudo o que puderam para que a Europa voltasse não somente ao seu *status* pré-napoleônico, mas à maneira como havia sido antes de 1789, estabelecendo um sistema que durou a maior parte do século XIX. A Áustria e a Prússia, as duas maiores potências germânicas, foram incapazes de formar uma nação que englobasse a Grossdeutschland – a Grande Alemanha (isso teria que esperar por Bismarck e, posteriormente, por

Hitler), mas a Prússia ganhou novos territórios na Renânia e na Vestefália, assim como no leste, enquanto a Áustria recuperou o controle sobre a Lombardia e o Vêneto, no norte da Itália. Os territórios germânicos menores permaneceram uma colcha de retalhos de cerca de trinta e nove Estados que ficaram vagamente reunidos na assim chamada Confederação Germânica, mas que eram dominados por Viena e Berlim; na realidade, agora existiam bem menos estados germânicos do que havia antes de 1806, quando Napoleão consolidara a maioria dos territórios germânicos, exceto a Áustria e a Prússia, em sua Confederação do Reno. De 1815 até as Revoluções de 1848, estendeu-se o que mais tarde seria chamado de período "Vormärz" (literalmente, período "antes de março" de 1848), essencialmente uma era de estagnação política.

Na França, os Bourbons conseguiram o governo de volta, mas descobriram que a mentalidade social e política do país tinha sido totalmente transformada inúmeras vezes desde a Revolução, e que não poderiam voltar o relógio do tempo para trás. As potências vitoriosas providenciaram para que a França, como primeira arena da Revolução e piloto da invasão continental, ficasse agora circundada por uma recém-expandida Holanda, pela Renânia, recém-dominada pela Prússia, por outros Estados germânicos e pelo norte da Itália, governado pela Áustria. A Polônia, que Napoleão havia resgatado temporariamente como grão-ducado de Varsóvia, foi mais uma vez varrida sob o controle da Rússia. Na Espanha e em Portugal, que estavam perdendo as suas colônias latino-americanas devido às revoluções, foram restauradas suas famílias reais.

Os líderes da restauração aristocrática fizeram todo o possível para reprimir os patrióticos movimentos nacionalistas que surgiam em todos os países, especialmente aqueles liderados por estudantes e trabalhadores, que plantavam as sementes para as Revoltas de 1848. Na Alemanha, os grupos estudantis lideravam as lutas, inspirados pelos ensinamentos do chauvinista Ludwig ("Pai") Jahn e pelas pregações e escritos de Johann Gottlob Fichte e Ernst Moritz Arndt. Esses porta-vozes incitavam os alemães a converterem seu senso de identidade cultural em união política, não sem alguns toques de misticismo sobre a glorificação do *Volk* (povo) alemão.[32] Muitos dos grandes artistas e pensadores alemães,

inclusive Goethe e Hegel, haviam simpatizado com Napoleão e pensado que ele representasse uma força para a unidade e o progresso, mas o fervor dos movimentos nacionalistas, que começaram em 1806, com o fim formal do Sacro Império Romano-Germânico, rapidamente varreu essas visões moderadas.[33] Tudo isso também acontecia contra o pano de fundo da Revolução Industrial, que mudava irreversivelmente as condições econômicas da vida, transformando os meios de produção, de agrária para industrial, levando os trabalhadores das fazendas e das pequenas oficinas para as fábricas e as linhas de produção, reformulando a ordem social tradicional e seus valores estabelecidos, e intensificando as desigualdades sociais, como mais tarde Karl Marx explicaria ao mundo. A cultura européia estava ingressando numa nova fase, dominada pela burguesia arraigada, tipificada na Alemanha e na Áustria pelo epíteto "Biedermeier", aplicado retroativamente quando o período foi assim denominado em razão de um personagem fictício chamado Gottlob Biedermeier, inventado em meados do século pelo satírico Ludwig Eichrodt. A cultura "Biedermeier", surgida efetivamente por volta de 1815, refletia o mundo da classe média da sociedade germânica: economicamente confortável, politicamente conservadora, e interessada na arte primordialmente como um entretenimento culto. Na música isso significava ter um piano no salão da casa, e tocar e cantar as obras familiares do passado – tanto obras fáceis, escritas para a diversão amadora, como arranjos para a execução de música mais difícil. Embora muitas obras de Beethoven estivessem além do alcance de tais amadores, suas sonatas mais fáceis e suas *bagatelles* podiam figurar ao lado das fáceis e cantáveis composições dos seus contemporâneos mais jovens, fossem números líricos de Schubert, Mendelssohn ou de criadores menores desse tipo de música. As grandes mudanças que aconteciam na sociedade, progressivamente estratificadas nos intelectuais e nos incultos na era do emergente capitalismo industrial, refletiam-se manifestamente não só na literatura contemporânea, acima de tudo nos escritos diretamente centrados nas inquietações sociais, mas também na pintura e na música.

Em toda a Europa, os liberais se opuseram implacavelmente ao ressurgimento dos governos estritamente conservadores, e juraram fidelidade

aos movimentos nacionais que lutavam pela libertação. A apaixonada atração de Byron pelos movimentos nacionalistas da Grécia e da Itália, de 1816 até sua morte, em 1824, representava as esperanças de muitos simpatizantes.[34] A miséria econômica da Inglaterra provocou demonstrações em massa alguns anos depois da queda de Napoleão, e em 1819 explodiu uma crise com o massacre de manifestantes da classe trabalhadora, em Peterloo. Enfurecido com a violência de Peterloo, Shelley escreveu *A máscara da anarquia*, um longo poema de protesto. Os assuntos políticos e o destino dos indivíduos que lidavam com as iniqüidades da vida das sociedades recém-modernizadas estavam se tornando temas centrais de peças de teatro e de romances, de Victor Hugo a Honoré de Balzac, de Charles Dickens a Nikolai Gógol.[35] Já em 1820 aconteceram revoltas em Nápoles contra os Bourbons, e no Piemonte contra a Áustria. O ano de 1830 viu a divisão dos Países Baixos numa Holanda recém-formada, à qual foram devolvidas suas antigas terras conquistadas pela Áustria, e numa recém-criada Bélgica, meio francesa e meio flamenga. E na Revolução de Julho daquele ano os radicais parisienses foram para as barricadas tentar derrubar o regime de Luís Filipe. Embora a revolução tenha fracassado, estabeleceu o padrão para 1848.

A Áustria sob Metternich, que permaneceu como ministro-chefe do governo de 1809 a 1848, tornou-se um modelo de repressão. Para ele, como chanceler austríaco, todos os movimentos nacionalistas eram anátemas. Em 1819 ele convocou um encontro entre os principais chefes de Estado da Confederação Alemã, que promulgou os reacionários "Decretos Karlsbad", que estabeleceram comissões reguladoras para todas as universidades, para tentar manter os estudantes radicais sob controle, espionar os membros considerados subversivos das faculdades e suprimir as associações políticas. Os decretos estabeleceram até mesmo um sistema de censura pelo qual qualquer material publicado com mais de vinte páginas teria que ser submetido aos censores para aprovação. Muitos liberais alemães fugiram para o exílio.

Em 1815, durante o Congresso de Viena, a espionagem permanente estava na ordem do dia, e os informantes da polícia estavam por toda parte. Artistas conhecidos por suas opiniões republicanas, como Beethoven,

tornaram-se suspeitos, e um dos "Cadernos de Conversação" reflete a atmosfera de suspeita que reinava na cidade. Uma anotação de 1820, que provavelmente foi escrita num café, diz: "Em outra ocasião... agora o espião Haensl está aqui"[36]. Essa situação, combinada com a difícil recuperação econômica da Áustria, os revezes financeiros pessoais de Beethoven e o desespero ou a morte de muitos dos seus tradicionais patronos aristocráticos, alimentou sua ansiedade habitual. Quando o dr. Karl von Bursy, por recomendação de seu velho amigo Amenda, o visitou em julho de 1816, Beethoven fez um discurso bombástico sobre o estado das coisas em Viena:

> *Veneno e rancor o enraivecem. Ele desafia tudo, e está insatisfeito com tudo, blasfemando contra a Áustria e especialmente Viena. [...] Todos são salafrários. Não se pode acreditar em ninguém. O que não está escrito em preto no branco não é observado por ninguém, nem mesmo pelo homem com quem você fez um acordo.*[37]

Num "Caderno de Conversação" de 1820, Schindler escreveu (numa passagem não considerada como um acréscimo posterior)[38]:

> *Antes da Revolução Francesa havia grande liberdade de pensamento e liberdade política. A revolução tornou o governo e a nobreza desacreditados perante as pessoas comuns, o que levou à atual repressão. [...] Os regimes, como são agora constituídos, não estão de acordo com as necessidades da época; conseqüentemente, eles terão que mudar ou se tornar mais condescendentes, ou seja, tornar-se um pouco diferentes.*[39]

É nesse cenário que devemos considerar a decisão de Beethoven, em 1821-24, de retomar sua velha idéia de compor sobre o poema de Schiller *Ode à alegria*, e de apresentá-lo não como uma canção solo para ser ouvida nos salões privados dos amantes da música, mas como um hino que pudesse ser apresentado na sala de concerto, na maior proporção possível, e na maioria dos ambientes públicos, a mais pública das composições. Seu plano posterior, tornar essa melodia o clímax de uma

grande sinfonia, lembra remotamente o uso que Haydn fez do seu famoso hino patriótico *Gott erhalte Franz den Kaiser*, integrando-o como um movimento lento com variações em seu *Quarteto em Dó maior nº 3*, Opus 76, composto em 1797, apenas alguns meses depois de ter escrito o próprio hino. Nessa nova sinfonia, centralizada na *Ode à alegria* de Schiller, Beethoven queria deixar um monumento público dos seus sentimentos liberais, para a posteridade. Sua decisão de elaborar uma grande obra para transmitir a visão utópica do poeta sobre a irmandade humana é uma declaração de apoio aos princípios de democracia, numa época em que a ação política direta, em relação a esses princípios, era difícil e perigosa. A seu modo, a sinfonia lhe permitiu realizar o que Shelley queria dizer quando chamou os poetas de os "legisladores não reconhecidos do mundo".[40]

Mudanças de visões da Nona

De todas as obras de Beethoven, a *Nona sinfonia* tem tido o impacto mais amplo, e o espectro mais variado de interpretações. Desde o tempo de Beethoven até os nossos dias, gerações de eruditos, músicos, artistas e críticos deram um passo à frente para dar voz a suas interpretações, muitos deles focalizando somente a "Ode", em vez de a sinfonia como um todo. Muito poucos têm explorado o que pode parecer, para alguns críticos de nosso tempo, a questão histórica e anacrônica do que essa obra seria, ou deveria ter sido, ou o que o próprio Beethoven queria que essa obra significasse ou expressasse.

A tendência interpretativa começou efetivamente com Wagner, cuja carreira inteira foi condicionada por sua fascinação pela *Nona*: em seus primeiros anos, ele copiou a partitura inteira, arranjou-a para o piano, interpretou-a várias vezes, revisando algumas passagens, e a declarou como sendo o ponto de partida da sua missão estética na vida, a de igualar e ultrapassar Beethoven ao redimensionar a ópera ao lado das linhas sinfônicas no drama musical. Como Beethoven transformou a sinfonia e falou para o mundo, combinando música instrumental com palavras,

Wagner redimensionaria a cultura, especialmente a cultura germânica, por meio do drama musical baseado nos mitos nacionais.

Em *Minha vida*, Wagner escreve que foi impelido pela "influência mística da *Nona sinfonia* de Beethoven a perscrutar os mais profundos recessos da música".[41] Por outro lado, todos os compositores alemães de sinfonias depois de Beethoven, desde Mendelssohn e Schumann a Brahms, Bruckner e Mahler, compreenderam que a *Nona* havia se tornado o baluarte central da experiência musical que cada um teria que enfrentar, ao forjar seu próprio caminho pessoal como um sinfonista. De fato, cada compositor também se confrontou com a *Nona* em obras individuais; pela escolha da tonalidade ou da escala, pelo uso das vozes solo ou corais, ou pelo conteúdo temático. Schumann, por exemplo, que venerava Beethoven como a um deus, cita Karl Voigt, o marido da sua amiga Henriette Voigt, descrito por ele mesmo como um ouvinte comum entusiasmado, citando a *Nona* como uma experiência monumental: "Sou o cego que está diante da catedral de Estrasburgo, escuta os sinos tocarem, mas não pode ver a entrada".[42]

A veneração por Beethoven, sobretudo pelas sinfonias, era evidente nos centros mais conservadores do século XIX, na cultura musical americana. A *Nona*, que havia sido apresentada pela primeira vez, em 1825, em Londres, estreou para os americanos em Nova York, em 1846, com a recém-fundada New York Philharmonic Society. Em Boston, os brahmistas e os transcendentalistas também aclamaram Beethoven como uma figura divina (Margareth Fuller disse: "a mente é grande se pode conter Beethoven"). Um dos grandes propósitos para fundar a Boston Symphony Orchestra, por volta de 1880, além de rivalizar com Nova York, era tornar possível a interpretação das sinfonias de Beethoven, sendo a *Nona* o ponto crucial dessa grande tradição.[43] Embora outras tradições musicais ocidentais, especialmente no início do século XX, tenham sido menos subjugadas às sinfonias de Beethoven, especialmente à *Nona*, na medida em que essas obras retrocederam mais no passado, ainda assim o poder dos meios de comunicações de massa, e da mensagem de fraternidade de seu final, continuou a fazer da *Nona* um símbolo natural dos grandes eventos políticos que celebram a liberdade,

como aconteceu no concerto regido por Leonard Bernstein em 25 de dezembro de 1989, para celebrar a queda do infame Muro de Berlim. Naquele concerto, Bernstein substituiu a palavra "Freiheit" ("liberdade") pela palavra de Schiller "Freude" ("alegria").

Como exemplo da maneira como a *Nona* tem sido usada por regimes políticos de toda espécie, inclusive pelos mais repugnantes, consideremos o regime nazista entre 1933 e 1945. Depois de ter certeza de que o próprio Beethoven não tinha nenhum traço racial suspeito, ou nacional não-germânico em seu passado (a clara evidência flamenga de seus ancestrais foi negada numa série de artigos), os mestres da propaganda e da máquina cultural nazistas promoveram as suas obras, especialmente as mais fortes e conhecidas do público, como a essência da força germânica e ariana. E para citar uma passagem de um artigo de um "perito racial" nazista:

> *Nórdicos são, acima de tudo, os aspectos heróicos das suas obras, que muitas vezes se elevam a uma grandeza titânica. É significativo que, atualmente, no momento da renovação nacional, as obras de Beethoven sejam tocadas mais freqüentemente do que as outras, e que sejam ouvidas em quase todos os eventos de teor heróico.*[44]

Entre outros na Alemanha que não estavam de acordo, mas que se venderam vergonhosamente ao regime nazista, encontramos o musicólogo Arnold Schering, que, em 1934, associou Beethoven a Hitler como "um tipo do *Führer*".[45] Era bastante fácil para os propagandistas nazistas se aproveitarem da *Terceira* e da *Quinta sinfonia* como emblemas do Terceiro Reich, mas a *Nona* no início lhes ofereceu algum problema, já que sua mensagem de fraternidade humana dificilmente poderia ser enquadrada na doutrina da superioridade racial ariana. O musicólogo simpatizante nazista Hans Joachim Moser imaginou que "um beijo no mundo inteiro", de Schiller e Beethoven, muitas vezes foi mal compreendido nos anos vermelhos da Alemanha", mas deve se referir "à simples idéia de uma humanidade concebida da maneira mais germânica possível".[46] A *Ode à alegria* foi apresentada em 1936, nos Jogos Olímpicos de

Berlim, com uma precaução que hoje parece irônica, e foi anunciada não como um símbolo da fraternidade internacional, mas como a "proclamação da *Volksgemeinschaft* [cultura popular] nazista".[47] A *Nona* passou a ser apresentada freqüentemente em concertos na Alemanha, com a mesma prudência, mas foi mantida fora dos concertos nos territórios ocupados, especialmente na Europa oriental, obviamente para evitar que se transmitisse sua mensagem.[48] Em abril de 1942, Wilhelm Furtwängler regeu a *Nona* na celebração do aniversário de nascimento de Hitler.[49]

Mais recentemente, na medida em que outras ideologias intelectuais e sociais têm competido pelo poder, a *Nona* tem sido reinterpretada de outras maneiras. Adorno considerou seu otimismo inadequado e ultrapassado, fora da fase de interiorização das últimas obras de Beethoven, sobretudo dos últimos quartetos, devido à objetividade desarmada do seu final, e da sua óbvia intenção de popularidade. Para Adorno, já que os últimos quartetos se mantiveram como objetos essenciais de valor artístico, mais que qualquer outra obra de Beethoven – sobretudo os últimos quartetos medidos por sua importância para a música de Arnold Schoenberg –, não é surpreendente que a *Nona sinfonia* o tenha desapontado. Embora Adorno tivesse coisas sensíveis a dizer sobre o primeiro movimento e o movimento lento em alguns dos seus artigos, não enxergou o fato de que a *Nona* traz aspectos do primeiro estilo sinfônico de Beethoven diretamente para o seu último período, e assim, para ele, a *Nona* (e ele quer dizer especialmente o final, acima de tudo) "se situa completamente fora do último estilo".[50]

Por outro lado, e com grande *éclat*, uma crítica feminista denunciou o primeiro movimento como sendo um exemplo de raiva masculina "horrivelmente violenta", e uma poeta feminista injuriou a obra inteira como "uma mensagem sexual" escrita por um homem "no terror da impotência ou infertilidade, sem saber a diferença".[51] A lista das interpretações políticas é longa, e inevitavelmente se estenderá pelo tempo. Um crítico, correndo um risco substancial de usar panegíricos, escreveu que "uma grande obra como a *Nona sinfonia* não pode ser protegida daqueles que podem abusar do seu imenso poder".[52] De fato, contra a maneira drástica e totalmente comprometida da interpretação ideológica da atual fase

de influentes "estudos culturais", na qual um moderno conteúdo sociopolítico é lido em cada obra de arte ou literatura, não há recurso ou tribunal de apelação final; para um ideólogo convicto, as objeções são simplesmente o produto de uma ideologia de oposição e não podem possuir nenhuma pretensão especial à "verdade", uma palavra que agora pode ser usada em alguns círculos críticos apenas entre aspas.

Conseqüentemente, aqueles que procuram ficar fora da ideologia somente serão capazes de fazê-lo entregando-se outra vez a uma análise da obra que se refira exclusivamente à sua estrutura, ou se comprometendo novamente com a história, ou seja, para compreender a *Nona* não como um produto de arte desincorporado, fora do tempo ou do espaço, mas como a obra de um artista que viveu num período e num contexto específicos, que realizou um projeto de significados pessoais que podemos reconstruir por meio dos acumulados escombros que cobriram seus traços desde então. Nosso trabalho, assim, não será somente tentar compreender a obra no contexto de suas origens, mas tornar essa compreensão significativa no presente, do modo mais preciso possível, e com um mínimo de distorção e perda de conteúdo. Esse é o rumo essencial desta discussão, oferecida com a esperança de que, ao perceber o que Beethoven queria que compreendêssemos, como um artista engajado apanhado entre os conflitos do seu próprio tempo, possamos ganhar uma pequena trégua dos ciclos regressivos das reivindicações e contra-reivindicações ideológicas, cobrindo nossos ouvidos o melhor que pudermos aos berros do exterior, que nos dizem que somos simplesmente tipos diferentes de ideólogos. Não é que os significados potenciais dessa obra sejam remotamente exauridos por aquilo que possamos descobrir em suas origens, mas é, pelo contrário, que algum conhecimento de suas origens pode ajudar a informar e a solidificar uma grande variedade de outras hipóteses e outros pontos de vista que, de outra forma, podem ser negligenciados no solipsismo pós-moderno.

Entre as recentes interpretações que mostram interesse no contexto histórico da obra, existe uma que coloca a *Nona* no contexto do "romantismo político", termo que se refere a uma síntese putativa do otimismo schilleriano quanto às aspirações da humanidade à liberdade e à alegria,

e à estética romântica de escritores pós-iluministas como E. T. A. Hoffmann.[53] Essa visão capta um progresso sólido ao longo de várias das maiores obras de Beethoven, vistas primeira e principalmente como veículos do pensamento político-filosófico, emergindo na *Eroica* como uma tradução musical da "história universal", ou seja, a idéia da "educação [...] da humanidade desde uma harmonia instintiva com a natureza até um estado de liberdade racional e civilizada"[54]. Como *Prometheus* era manifestamente destinado a mostrar o triunfo da educação e da civilização sobre o estado natural, o paralelo se encaixa em algum grau. Certamente é plausível que na *Eroica* "nós contemplemos os mais ardentes raios da Revolução Francesa refletidos através do idealismo germânico"[55]. A progressão não é apresentada de maneira estática, na qual a *Nona* seria simplesmente o produto final de uma série consecutiva de afirmações iluministas sobre o progresso e a fraternidade humanos. Muito pelo contrário: na época da *Nona*, o abandono manifesto dos ideais do Iluminismo por todos os regimes pós-1789, de 1790 a 1820 – primeiramente o Terror e seus adversários, depois Napoleão e seus adversários, depois os recém-vitoriosos governos autocráticos –, levou a uma impotência política e a uma contenção. A luz havia desaparecido.

Mas a situação era mais drástica do que essa visão propõe. A *Nona*, em meu ponto de vista, foi escrita para reviver um idealismo perdido. Ela representava uma forte afirmação política, feita num tempo em que as possibilidades práticas de realizar os ideais de fraternidade universal de Schiller tinham sido virtualmente extintas pelos regimes pós-napoleônicos. A decisão de Beethoven de completar a obra pretendeu, assim, corrigir o equilíbrio, enviar uma mensagem de esperança para o futuro e proclamar essa mensagem para o mundo.

Outro aspecto da *Nona* em seu contexto criativo quase foi perdido de vista na maioria das discussões modernas – suas dimensões religiosas. O poema de Schiller emula um tipo de ode clássica em sua alternância de estrofe e coro, dividindo os dois, entre si, em duas formas de fantasia que dominam o poema: uma retrata um círculo de amigos que louvam a Alegria como uma condição espiritual e moral, uma espécie de celebração báquica; a outra amplia o alcance do poeta nos coros para abraçar

toda a humanidade, que aspira a chegar a Deus por meio da Alegria humana, o Deus que habita acima das estrelas. Assim, como vimos anteriormente, a primeira estrofe é expressa por um grupo comum (usa o pronome "nós"), enquanto o primeiro coro utiliza um "eu" pessoal que se expande imediatamente para abraçar os milhões, e impele sobre os seus "irmãos" a presença invisível de Deus "acima da abóbada estrelada". Esse tema é ainda mais forte no terceiro coro, no qual a voz individual do poeta-compositor pergunta: "Vós, milhões, vos prostrais? Tu, Mundo, sentes o Criador?" As estrofes e os coros da "Ode" elaboram os aspectos dessas imagens ao longo de linhas de alguma forma separadas (embora não com uma divisão absolutamente clara) e gradualmente as entrelaçam, esforçando-se para unificá-las. Como disse Schiller num comentário sobre o poema: "Tornemo-nos conscientes de uma unidade ideal elevada, e alcançaremos esse estado por meio da fraternidade. [...] A alegria é bela porque traz harmonia; e é 'procedente de Deus' porque toda harmonia é derivada do Mestre dos Mundos e flui de volta para ele".

Da "Ode", Beethoven seleciona primeiramente as estrofes 1-3 e os coros 1 e 3, sendo o coro 4 usado também no solo do tenor, em Si bemol, que dá contraste à extensa primeira parte do final. Assim as estrofes enfatizam a primeira imagem, a do círculo comum cantando em louvor da alegria, enquanto a segunda imagem, com suas referências a Deus, o Criador que habita acima das estrelas, pertence aos coros. Conseqüentemente existem dois tópicos básicos no texto – o secular e o religioso –, e a escolha do material poético mostra que Beethoven enfatiza o equilíbrio entre os dois. A imagem secular é o tema da parte 1 do final; a religiosa é o tema da parte 2. O propósito da parte 3 é unir os dois mundos de sentimento, o comum e o religioso, combinando os dois temas díspares numa dupla fuga que une tanto suas melodias como seus textos, progredindo desse ponto culminante até o final da obra em uma poderosa síntese.

Um dos poucos que compreendeu essa progressão básica de idéias foi Tovey, que analisou "o pensamento central da Nona sinfonia... [que] também sustenta seu tratamento do Glória, do Credo e do Sanctus na Missa solemnis: 1) a glória divina; 2) sempre em contraste direto, a prostração

temerosa da humanidade; 3) a divindade humana de Cristo".[56] Na *Missa solemnis*, com seu texto litúrgico fixo, Beethoven havia ido longe no sentimento e percepção pessoais que deu à sua interpretação do texto; na sinfonia, que provém de um poema secular celebrando a alegria, a fraternidade e a liberdade política, Beethoven vai muito mais longe ao mostrar e ressaltar a mensagem religiosa do poema, primeiro como contraste, depois como parte da grande síntese na qual o estado ideal da humanidade só pode ser encontrado alcançando o céu para encontrar Deus. Do mesmo modo, Solomon capta a essência dessa percepção ao escrever: "Juntas, elas [a *Missa solemnis* e a *Nona sinfonia*] exemplificam o desejo de Beethoven de sustentar ambas as idéias, a religiosa e a secular-humanista, numa só mão".[57] Nesse ponto devemos lembrar que a *Missa* reflete muito do seu sentimento pessoal quanto à sagrada experiência que pôde encontrar nas doutrinas religiosas reformistas contemporâneas, sobretudo nas de Sailer, enquanto a experiência secular tem primazia na *Nona sinfonia*. Aqui a dimensão religiosa é retirada da *Ode à alegria* de Schiller, e tratada de forma proeminente. Assim, as duas obras ganham virtualmente um *status* paralelo.

Devemos lembrar que a *Nona sinfonia* não era uma obra ocasional como a *Missa solemnis*. Se o arquiduque Rodolfo não tivesse sido nomeado arcebispo de Olmütz, a *Missa* jamais teria sido escrita. Quanto à sinfonia, porém, Beethoven vinha procurando uma razão e uma oportunidade para compor a *Nona* já em 1813. Como uma aventura musical, a obra parece uma confluência de duas ambições: uma era escrever uma nova sinfonia em Ré menor, em seu último estilo, capaz de se igualar às suas primeiras; a outra era criar uma composição como uma cantata à *Ode à alegria* de Schiller. Os dois objetivos finalmente convergiram em 1823, quando Beethoven começou a trabalhar intensamente no projeto.[58]

A composição da Nona

Embora o trabalho de composição de Beethoven na *Nona* tenha ocorrido em estágios, entre 1818 e 1824, tornando-se sua principal preocupação em

1823, logo que a *Missa solemnis* foi terminada, de alguma forma ela tinha uma pré-história mais longa – de fato, a mais longa de todas as suas outras obras. A idéia de Beethoven de musicar o poema de Schiller é mencionada por um conhecido de Bonn já em 1793; cinco anos mais tarde, Beethoven escreveu rapidamente um rascunho para as palavras *Muss ein lieber Vater wohnen* ("Certamente habita um Pai amado") do primeiro coro da "Ode". Sua *Fantasia coral*, de 1808, antecipa o final da *Nona* combinando o coro e a orquestra num conjunto de variações que culminam numa melodia natural sobre um texto edificante e benigno acerca de *Fried und Freude* ("paz e alegria"). Em 1824, o próprio Beethoven disse que o final da *Nona* era "no estilo da minha fantasia para piano com coro, mas numa proporção mais grandiosa, com solos vocais e coros baseados nas palavras da famosa e imortal canção *An die Freude* de Schiller"[59]. Na época da *Oitava sinfonia*, em 1812, encontramos uma breve composição sobre as palavras de abertura do poema, enquanto Beethoven começava a pensar na possibilidade de uma sinfonia em Ré menor, para seguir o fluxo da Sétima e da Oitava; se ele tivesse levado adiante essa idéia, as três sinfonias teriam formado uma trilogia com uma obra em tom menor, como os quartetos Opus 59 (e numa proporção mais ampla, como as últimas três sinfonias de Mozart).[60] Três anos mais tarde ele anotou rapidamente uma descrição verbal para uma sinfonia que abriria "com apenas quatro vozes no início ... [e] se possível introduzindo gradualmente todos os instrumentos, um a um", antecipando a entrada gradual dos instrumentos no início da *Nona*, provavelmente antes de ter definido o seu conteúdo principal.[61] No mesmo caderno de rascunhos encontramos a idéia em Ré menor, que finalmente se tornou o tema principal do *scherzo*.

Em 1818, depois de ter completado a *Sonata Hammerklavier*, Beethoven começou a rascunhar uma sinfonia em Ré menor, conseguindo escrever algum material para o primeiro movimento, e acrescentando algumas anotações especulativas para os outros três.[62] Algumas dessas idéias permaneceram na versão final, embora naquela época o final fosse puramente instrumental. Ele também considerou a idéia de uma sinfonia "nos velhos moldes", com as vozes entrando num ou mais movimentos. A visão de uma segunda sinfonia em 1818 é profética:

> Adagio cantique – *Uma canção piedosa numa sinfonia nos velhos moldes – Senhor Deus, nós Vos glorificamos – Aleluia – sozinho, ou como uma introdução para uma fuga. Talvez a segunda sinfonia inteira possa ser caracterizada dessa maneira, em que as vozes entram no último movimento, ou já no* adagio. *Os violinos orquestrais serão aumentados dez vezes mais no final. Ou o* adagio *será repetido no último movimento, de alguma forma, e então as vozes cantantes entrarão uma após a outra no* adagio, *o texto de um mito grego, um* Cantique écclésiastique – *no* allegro, *uma celebração a Baco.*[63]

Essa descrição é rica em implicações, entre elas a ênfase na dimensão religiosa, a inclusão de vozes num ou mais movimentos, a sonoridade aumentada do último movimento, e a repetição do movimento lento no final, inevitavelmente sugerindo a *Quinta sinfonia* – e, acima de tudo, a noção transitória de invocar um mito grego por meio de uma canção religiosa e de uma celebração báquica.

Nenhuma segunda sinfonia jamais decolou, mas em 1821-23 ele voltou a trabalhar no projeto em Ré menor, enquanto ainda colocava os toques finais na *Missa* e nas *Variações Diabelli*. O primeiro movimento veio antes; depois os outros cresceram lentamente, na ordem, entre a primavera de 1823 e o final do ano; uma parte do trabalho foi feita durante os retiros de verão de Beethoven em Hetzendorf e Baden, e o restante depois do seu retorno a Viena, em outubro. A elaboração do final em sua forma definitiva exigiu um extenso trabalho antes que a melodia fosse encontrada, e as diferentes versões que Beethoven tentou em seus rascunhos mostram os muitos estágios do trabalho que teve para chegar à melodia principal, que parece ser, em sua forma final, um protótipo de simplicidade melódica.[64]

A grande obra estava pronta para sua apresentação da estréia – um evento muito esperado em Viena – em 9 de maio de 1824, juntamente com a abertura *A consagração da casa*, e os três movimentos da *Missa solemnis*. Esse foi o famoso concerto no qual um Beethoven surdo precisou ser virado para a platéia, que o ovacionava ruidosamente.

Outros eventos o incitaram a completar a sinfonia. No verão de 1817, a Royal Philharmonic Society, então com poucos anos, pediu a Ferdinand

Ries que negociasse com Beethoven duas "novas sinfonias para permanecerem como propriedade da Sociedade", por um preço de trezentos guinéus. Eles convidaram Beethoven para ir a Londres no inverno de 1818, para as esperadas estréias dessas obras durante a temporada da Sociedade, que ia de fevereiro a junho.[65] Numa carta calorosa, Ries propôs à comissão um adiantamento de cem guinéus, tentando atrair Beethoven com a perspectiva de outros contratos na Inglaterra. A tudo isso, Beethoven respondeu com seu modo mais entusiasticamente regateador, aceitando em princípio, mas solicitando um pagamento maior, e um adiantamento mais substancial; mas sua solicitação não conseguiu mudar a oferta da sociedade, e então o plano fracassou. Beethoven voltou a ele numa carta para Ries em julho de 1822, e em novembro de 1822 a Sociedade renovou sua proposta, oferecendo então cinqüenta libras pelo "manuscrito de uma sinfonia", que manteria em sua propriedade durante dezoito meses, depois do que ele estaria livre para apresentá-la com outras orquestras e para publicá-la.

Em 20 de dezembro, Beethoven aceitou a encomenda, "embora os honorários [...] não possam ser comparados com os pagos em outros países [...], mas eu comporia mesmo sem honorários para os artistas europeus mais importantes, se não fosse eu esse pobre Beethoven. Pois, graças a Deus, Beethoven pode compor – mesmo que não possa fazer nada mais neste mundo"[66]. E então ele falou de outras encomendas de países europeus e da América do Norte, que, se sua saúde lhe permitisse atendê-las, "ainda poderia fazer da minha vida um sucesso"[67]. Em julho de 1823 ele escreveu ao arquiduque dizendo que esperava acabar a sinfonia em "menos de quinze dias"; de fato, ela não ficou pronta antes de fevereiro de 1824, e Beethoven entregou uma cópia à Philharmonic Society por meio de um emissário, com uma anotação dizendo que a havia composto para eles. Demorou meses para que ela realmente chegasse até a Sociedade, e em dezembro de 1824 Charles Nate, um músico inglês que havia conhecido Beethoven em Viena, em 1815, escreveu para informá-lo de sua chegada, renovando a idéia de uma visita à Inglaterra. Naquele momento, naturalmente, a *Nona* havia estreado em Viena. Quando foi publicada por Schott, em agosto de 1826, levava uma dedicatória ao rei

Frederico Guilherme da Prússia, escolha que emergiu depois da ponderação sobre outros possíveis candidatos reais, inclusive os da França e da Rússia.[68] Beethoven enviou ao rei uma bonita cópia com uma elaborada dedicatória. Em reconhecimento, recebeu o que parecia ser um anel de diamante. Infelizmente um joalheiro da corte contou que o diamante era falso, e os amigos de Beethoven tiveram dificuldade para convencê-lo a não enviá-lo de volta.[69] Sua perpétua dependência dos aristocráticos patronos outra vez piorava.

O caráter da Nona

A escolha da tonalidade para a *Nona sinfonia* é reveladora. O Ré menor tinha sido a tonalidade dos movimentos lentos de duas antigas sonatas para piano, de um quarteto e do largo do *Trio Fantasma nº 1,* Opus 70. Mas a única obra completa na tonalidade Ré menor, surpreendentemente, é a *Sonata Tempestade nº 2,* Opus 3. Associado ao desespero e, especialmente, à turbulência, o Ré menor tinha sido uma tonalidade forte para Mozart (o que pode ter tido algo a ver com a hesitação de Beethoven em usá-la). Testemunha seu papel somente no último Mozart, como a escolha da tonalidade para a ária de Electra em *Idomeneo*, e como tonalidade principal de *Don Giovanni*, do *Quarteto para cordas* K.421, do *Concerto para piano* K.466, e do *Requiem*, que, como vimos, Beethoven havia estudado enquanto trabalhava no *Credo* da *Missa solemnis*.[70] Anos mais tarde ele copiou extratos alentados de *Don Giovanni*, de todas as obras em Ré menor de Mozart, aquela cujo poder demoníaco antecipa mais estreitamente o primeiro movimento da Nona. A portentosa abertura de *Don Giovanni*, com seus acordes de abertura incessantemente sincopados, sobre sólidas mínimas, com sua quarta caindo do Ré para o Lá, com seu foco de abertura no Ré menor tônico e no Lá maior dominante, com um Dó sustenido no baixo, todos levando a um cromatismo e ao Mi bemol menor – enfim, todos esses fatores prenunciam remotamente o mundo expressivo que é introduzido pelo primeiro movimento da *Nona*.

O primeiro movimento

A maneira de Mozart ligar o início da abertura com o clímax posterior da ópera – quando a estátua do comendador chega como agente de retribuição para os crimes de *Don Giovanni* – acha-se oculta em algum lugar do primeiro movimento da *Nona*, com sua misteriosa abertura em quintas melódicas (ouvimos somente o Lá e o Mi, levantando a questão da tonalidade, se será maior ou menor), sua criação gradual do forte tema com sugestões motívicas, o domínio do movimento pelo tema completamente criado e seus fragmentos, o tremendo desenrolar de eventos trágicos e, acima de tudo, o colossal retorno da introdução, de forma alterada, na recapitulação. O fato de que o movimento termine com uma única afirmação curta e forte do seu tema de abertura em Ré menor também poderia se relacionar com o término da parte trágica do final da ópera de Mozart, quando Don Giovanni vai para o inferno, com o intervalo descendente Ré-Lá que permeia a obra desde o início.

O único primeiro movimento sinfônico anterior que pressagia, mesmo parcialmente, a dramatização do espaço e do tempo musicais que Beethoven consegue aqui é o da *Quinta sinfonia*, também seu único primeiro movimento sinfônico anterior em tom menor. Mas na *Nona*, em lugar de um gesto abrupto de abertura, com um único motivo breve, Beethoven cria gradualmente o tema da abertura, com seus elementos rítmicos claramente entrecortados, diante dos próprios ouvidos de quem o escuta. Ele dá gradualmente vida ao material, passando do silêncio para o amplo preenchimento do espaço sonoro, com os breves espaços de tempo das entradas dos instrumentos equilibrados de tal forma, como que a despertar o que tem sido chamado de "uma consciência do eterno".[71]

Depois dos primeiros dezesseis compassos da abertura – quase não sabemos se a abertura é uma "introdução" ou uma parte integral do movimento –, o primeiro tema irrompe com força tônica, infernal, o mais poderoso de todos os temas em tríades descendentes da música de Beethoven [*W 50]. Não somente a acelerada descida através da tríade em Ré menor (Ré-Lá-Fá-Ré), mas o grande salto de décima ascendente, para a sua última unidade motívica, marca este como um verdadeiro tema do

"estilo final de Beethoven", do qual desapareceram todas as alusões a uma simples periodicidade. Ele havia escrito muitos temas de abertura principalmente em tríades, mas nenhum como esse, que teria sido inconcebível nas primeiras obras, ou mesmo nas exposições temáticas mais vigorosas da sua segunda maturidade, como a abertura do *Quarteto em Fá menor,* Opus 95. A forma do motivo final do tema enfatiza os graus V-IV-II da escala, na mesma direção descendente, delineando a harmonia de dominante com sétima, que ouvimos na *Sonata para violoncelo nº 1,* Opus 102, como a frase final que encerra o primeiro tema, e na primeira frase da *Sonata para piano em Lá maior,* Opus 101. Mas aqui o movimento descendente é o apoio principal da figura culminante, que efetua o fecho desse tema e, em última análise, o fecho do movimento.

As formas básicas do discurso na música são extremamente complexas, na medida em que o movimento se desenvolve da sua abertura sobrenatural através da narrativa da sua exposição, apresentando entrelaçados labirintos de idéias temáticas. O sujeito principal é apresentado duas vezes: primeiro na tônica Ré menor, depois em sua contrastante tonalidade primária, Si bemol maior – e a tonalidade permanece em Si bemol até o final da exposição, onde, pela primeira vez na exposição de um primeiro movimento sinfônico de Beethoven, não existe indicação de repetição. Em vez disso, o movimento continua num amplo desenvolvimento que, tipicamente nas sinfonias heróicas de Beethoven, tem espaço para um *fugato*, dessa vez com vários temas, um dos quais é uma forma variante do final motívico do tema de abertura. E tudo isso leva, finalmente, a uma recapitulação, por meio de mais um retorno da "introdução", mas agora *fortissimo* para a orquestra inteira, os tímpanos com rulos em Ré maior, mas com Fá sustenido nos violoncelos e nos contrabaixos, momento que causou reações atônitas e, algumas vezes, surpreendentes desde então até nossos dias. Para Tovey, em um texto de 1935, esse

> *retorno catastrófico revela nova evidência do gigantesco tamanho da abertura. Agora somos levados ao meio dela, e em lugar de uma distante nebulosa, vemos o céu em fogo. Há algo de terrível a respeito dessa triunfante tônica maior.*[72]

Para Leo Treitler, em texto de 1989,

> *[o] momento da repetição constitui uma correção do desenvolvimento, mas uma escalada, não meramente uma restauração, do tom da exposição ... [ele] é a antítese do que esse momento tem sido na convenção do gênero – um momento de chegada e de resolução.*[73]

E, depois de ter trabalhado cuidadosamente por meio da "rapidez da ação tonal" nessa extraordinária passagem, Treitler vê o "momento da recapitulação como o ponto alto do conflito e da tensão dramáticos".

A metáfora de Tovey, de estrelas e nebulosas, é remanescente da expressão kantiana de Beethoven, "o céu estrelado acima de nós". Embora Tovey desdenhasse o lado biográfico e gostasse de usar metáforas celestiais, de planetas e estrelas, para transmitir os amplos aspectos espaciais da grande música tonal, ele provavelmente teria aceitado que aí poderia haver uma conexão. Quanto à descrição de Treitler, ela efetivamente caracteriza a maneira de Beethoven dramatizar os elementos formais, emocionais e estruturais na obra, nesse caso a inversão das expectativas quanto ao caráter formal e emocional da repetição comparada à lembrança do movimento de abertura. Treitler também admite que o movimento de abertura, que não é nem claramente uma "introdução" nem claramente um "tema", recebe nesse clímax gigantesco uma transformação que serve para "fazer do momento da repetição o ponto alto do conflito e da tensão dramáticos, em vez de um momento de repouso".[74] A repetição, se tanto, intensifica as ambigüidades que tinham sido levantadas antes no movimento de abertura, e em suas posteriores reafirmações.

O segundo movimento

Olhando para a forma mais ampla da obra inteira, à medida que ela se desenrola em relação ao primeiro movimento, descobrimos que Beethoven colocou o *scherzo* no segundo, não no terceiro, como havia feito em outras poucas obras maiores, nas quais queria um movimento lento insolitamente expansivo. Ele usou essa ordem em grandes obras

como o *Quarteto nº 1,* Opus 59, no *Trio Arquiduque,* Opus 97, e na *Sonata Hammerklavier* (podemos lembrar a aparente ambivalência de Beethoven em relação à ordem dos movimentos na edição inglesa). Ele também usou essa ordem em obras onde o ciclo de quatro movimentos é ambíguo, porque o movimento lento serve de introdução para o final e é, ele mesmo, incompleto; exemplos disso são a *Sonata para violoncelo em Lá maior,* Opus 69, e a *Sonata para piano em Lá bemol maior,* Opus 110. O *layout* da *Nona sinfonia* pertence à primeira categoria, mas esse *scherzo* os torna todos menores em extensão.

Na realidade, o movimento não é chamado de *scherzo* no manuscrito autógrafo, mas *molto vivace.* Beethoven parou de usar o termo *scherzo* em sinfonias já na *Quarta*, e também deixou de usá-lo em várias obras posteriores. Mesmo quando ainda estava escrevendo movimentos que são claramente *scherzi* em todos os aspectos, aparentemente não gostava do termo, talvez por causa de sua descrença literal do seu significado como "brincadeira", ou movimento mais leve, muito embora esse significado já tivesse sido superado. O caráter desse imenso movimento em sua primeira parte é uma grande velocidade, e de progressão melódica impetuosa para a frente, com texturas de fuga, grande uso de simetrias na estrutura da frase, repetições enfáticas das suas células rítmicas principais, uso de grandes unidades métricas de três ou quatro compassos (todos assim chamados: "ritmo de três tempos" ou "quatro tempos") na parte intermediária do próprio *scherzo.* O trio, por outro lado, é curto, sereno e bucólico – uma parte em Ré maior no compasso 2/2, que traz um interlúdio de graça pastoral em meio às explosões tempestuosas do *scherzo.* Em sua forma completa, com todas as repetições internas, esse movimento abrange mais de mil e quinhentos compassos, mais longo do que os mais longos *scherzi* das sinfonias anteriores – na *Sétima*, o terceiro movimento, tem um total de 653 compassos em sua forma em cinco partes de *scherzo*-trio-*scherzo*-trio-*scherzo*-coda.

O terceiro movimento

O movimento lento, em Si bemol maior (explorando o relacionamento do Ré menor e do Si bemol maior, que ocupou grande parte do primeiro movimento), é uma efusão lírica numa proporção comparativamente grande, explorando pelo menos dois tipos de melodias. A primeira é o belo tema principal que abre o movimento, um exemplo inteiramente maduro da "melodia absoluta" beethoviana, e também uma entidade musical completamente integrada, com começo, meio e fim. Com suas frases amplamente espaçadas, e com ecos das madeiras depois de cada frase, seu elemento de abertura pausa sobre a dominante com o que acabamos reconhecendo como um dos fraseados melódicos descendentes favoritos de Beethoven (V-IV-II) [*W 51]. O outro tipo de lirismo aparece quando a primeira parte em Si bemol maior dá lugar ao Ré maior, e apresenta uma nova frase melódica apaixonada que se move rapidamente para cima, seqüencialmente até o clímax, depois retorna ao seu ponto inicial para fazer a mesma ascensão novamente, e fecha na tônica. A alternância desses dois temas gera a forma básica da peça, paralela em alguns aspectos à forma do movimento lento da *Quinta sinfonia*, ao oferecer a aparência de um conjunto de variações sobre um tema principal, mais um tema alternativo que executa um papel contrastante crucial. A estrutura formal básica aqui é a seguinte (as medidas de compassos são fornecidas para mostrar a relativa extensão das partes):

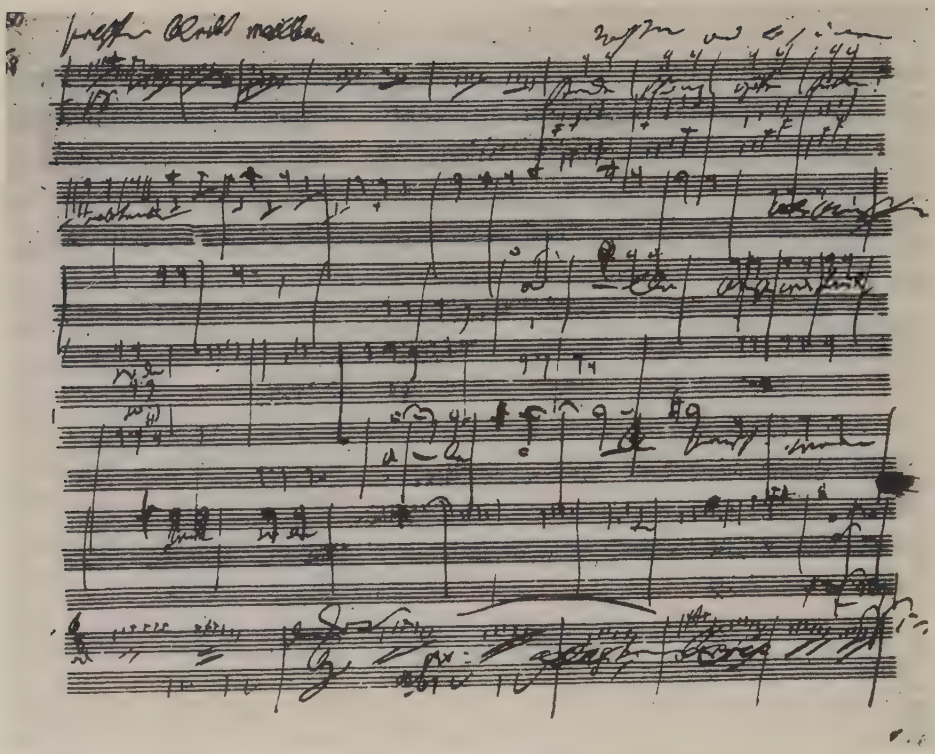
Partes	*Compasso*	*Tonalidade*	*Ritmo*	*Andamento*
Introdução	*1-2*			
Tema 1	*3-24*	*Si bemol maior*	*4/4*	*adagio molto e cantabile*
Tema 2	*25-42*	*Ré maior*	*3/4*	*andante moderato*
Variação 1 (Tema 1)	*43-64*	*Si bemol maior*	*4/4*	*tempo I*
Tema 2	*65-82*	*Sol maior*	*3/4*	*andante moderato*
Transição p/ a variação 2	*83-98*	*Mi bemol maior Dó bemol maior*		*[adagio]*
Variação 2 (Tema 1)	*99-120*	*Si bemol maior*		*[adagio]*
Coda	*121-157*	*Si bemol maior*		*[adagio]*

Depois das grandes tempestades do primeiro e do segundo movimentos, esse *adagio* e suas extensões líricas trazem um oásis de paz e de contemplação. Ele possui uma similitude com os movimentos lentos do *Quarteto nº 2,* Opus 59, da *Quinta sinfonia* e do *Trio Arquiduque,* Opus 97. Também se conecta com o *andante* do trio, na tonalidade e na estrutura melódica longamente sustentada, mas não existe nada parecido com a vocalidade impetuosa ascendente do tema em Ré maior desse movimento, no trio ou nos movimentos lentos anteriores. Suas maravilhas incluem um solo da quarta trompa, que domina a grande parte de "transição" em Mi bemol e Dó bemol maior – o mais longo solo de trompa de Beethoven, talvez escrito para a trompa de válvulas, recém-inventada. No sereno encerramento do movimento, a conclusão final do aspecto melódico dá lugar a escalas ascendentes e descendentes simultâneas, e os tímpanos trazem as notas tônicas e dominantes simultaneamente como uma "dupla parada", provavelmente pela primeira vez na história da sinfonia [*W 52].

O quarto movimento

O final irrompe. Sua escala é enorme, não meramente porque precisa igualar o tamanho dos três movimentos precedentes, mas porque Beethoven precisa de ensejo para justificar o uso das vozes solos e do coro que canta a *Ode* de Schiller, e então elaborar um imenso final coral-orquestral que proporcione espaço para o equivalente de uma cantata, que é também um final sinfônico. Ele resolve o problema ao apresentar estas partes, indicadas na visão geral seguinte:[75]

Introdução (*compassos* 1–91). Após duas interrupções cacofônicas da orquestra, cada uma seguida por recitativos instrumentais, esta parte recapitula as idéias temáticas dos três primeiros movimentos, rejeitando cada uma delas com recitativos instrumentais. Então os sopros prenunciam o principal tema do final. Nada é mais indicativo do objetivo de Beethoven de atrelar as expressões operísticas a serviço da música instrumental do que esses recitativos com os violoncelos e os contrabaixos,



Rascunho de Beethoven para o finale *da* Nona sinfonia. *Acima, à esquerda, lêem-se as palavras* "Presto bleibt meilleur" *("O presto continua sendo [o] melhor [andamento]") (Gesellschaft der Musikfreunde, Viena).*

que se esforçam para chegar ao limite da fala humana e usam os gestos expressivos e os ritmos dos sons das palavras, mas permanecem "inarticulados" no sentido – embora seja um sentido crucial – de que não podem falar com palavras.

Exposição orquestral (*compassos* 91–207). O "tema principal" (que se torna o tema da "Ode à alegria") é inteiramente apresentado pelos violoncelos e contrabaixos, essas mesmas vozes orquestrais mais graves, cujos recitativos responderam a cada uma das idéias musicais precedentes, rejeitando-as todas até que o tema principal tenha sido prefigurado. Agora elas são as primeiras vozes a apresentá-lo. O tema completo, em Ré maior, é seguido por uma série de três variações (compassos 116–187),

crescendo em sucessivas apresentações por meio da orquestra, e adicionando mais instrumentos a cada apresentação. Percebemos logo que esse é o mesmo método de "criação de um tema" que aconteceu bem no início da sinfonia, quando o primeiro tema esmagador do primeiro movimento foi criado do silêncio – assim a idéia da criação temática é construída no primeiro e no último movimentos. A apresentação do tema também acarreta gradualmente a idéia da elevação, através de um enorme espaço musical, que Beethoven havia tornado sua marca registrada no estilo do seu segundo período.

A exposição orquestral, como apresentação do tema principal em registros sucessivamente mais agudos e completos, poderia formar a base para um final instrumental completo. Mas quando a terceira variação é completada, todo o aparato se quebra. A coda (compassos 188–207) conduz à dominante, Lá maior, e dá lugar ao caos que havia iniciado o movimento, agora intensificado.

Exposição vocal com vozes solo e coro (*compassos* 208–594). Esse desdobramento introduz a voz humana: primeiro o barítono solo, com as palavras, escritas por Beethoven *O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere* ("Oh, amigos, não esses tons! Vamos, em vez disso, harmonizar nossas vozes mais agradável e alegremente"). Esse é o ponto crucial do final, do qual agora tudo depende. O barítono, como se estivesse saindo da moldura do quadro, de fato se dirige aos outros cantores, solistas e coro, e sinaliza para que se juntem a ele, no que agora não deve ser somente um final sinfônico, mas uma celebração especificamente vocal de alegria e fraternidade.[76] Ele rejeita não somente a dissonância da última frase, mas toda a idéia da exposição orquestral do tema principal, e, pedindo-lhes que "harmonizem" suas vozes, passa ele próprio a aplicar o tema principal à primeira estrofe do poema de Schiller, que diz:

Freude, schöner Götterfunken	Alegria, bela centelha da divindade,
Tochter aus Elysium,	filha do Elísio,
Wir betreten, feuertrunken,	Entramos em teu santuário

Himmlische, dein Heiligtum;	Celestial, embriagados pelo fogo;
Deine Zauber binden wieder,	Tua magia une outra vez o que
was die Mode streng geteilt;	os costumes dividiram brutalmente;
alle Menschen werden Brüder,	toda a humanidade se irmana,
wo dein sanfter Flügel weilt.	onde tuas delicadas asas permanecem.

A estrutura posterior do final continua com o processo de variação. Como a exposição orquestral apresenta o tema principal (aquele da primeira estrofe) como tema e três variações, a exposição vocal que agora segue pode ser interpretada como um conjunto de variações contínuas.

Exposição vocal com vozes solo e coro (compassos 208–594)			
Introdução	*comp. 208-240*	*Livre*	*Recitativo do barítono e transição*
Estrofe 1	*comp. 241–268*	*Variação 4*	*Vozes mais graves do coro respondem ao barítono*
Estrofe 2	*comp. 269–296*	*Variação 5*	*Quarteto solo; segunda parte repetida pelo coro completo*
Estrofe 3	*comp. 297–324*	*Variação 6*	*Quarteto solo na ornamentação do tema; segunda parte respondida pelo coro completo*
Transição	*comp. 325–330*		*Curta transição para Si bemol maior com inesperada progressão harmônica para Fá maior*
Coro 4	*comp. 331–430*	*Variação 7*	*Alla marcia, 6/8, Si bemol maior; tenor solo com vozes masculinas do coro*
Interlúdio	*comp. 431–542*		*Expansão orquestral do material do tema principal em 6/8, formando a transição do Si bemol maior para o Ré maior para preparar o retorno à estrofe 1*
Estrofe 1	*comp. 543–594*	*Variação 8*	*Coro completo, acompanhamento orquestral completo fortissimo, Ré maior*
Andante maestoso, somente coro, sem solistas (compassos 595-654)			

Para a estrofe 1, Beethoven justapõe o coro 1 da "Ode":

Seid umschlungen, Millionen!	Vós, milhões, eu vos abraço!
Diesen Kuss der ganzen Welt!	Este beijo vai para o mundo inteiro!
Brüder – überm Sternenzelt	Irmãos, acima da abóbada estrelada
Muss ein lieber Vater wohnen.	Certamente habita um pai amado.

Com essa estrofe e o texto do coro 1 da "Ode" ("*Seid umschlungen, Millionen*"), Beethoven constrói um final gigantesco, preparando primeiramente a maioria dos contrastes na composição e no tom entre os dois textos – o secular e o sagrado –, combinando-os depois, finalmente, para mostrar sua interdependência simbólica.

Coro 1	*comp. 595–626*	*Novo tema, coro completo, andante maestoso, 3/2, Sol maior, e então Si bemol maior*
Coro 3	*comp. 627–654*	*Adagio ma non troppo, ma devoto (fecha com a representação orquestral do pai celestial, que "habita acima das estrelas", pianissimo, todas as vozes e instrumentos em registros agudos*

Recapitulação e coda, Ré maior (compassos 655–940)		
Estrofe 1 e Coro 1	*comp. 655-729*	*Dupla fuga culminante nos dois temas textos combinados principais, a "Ode à alegria" e o tema "Seid umschlungen" (segunda parte)*
Interlúdio	*comp. 730-762*	*Interrupção súbita do texto do coro 3 (como no final da segunda parte), levando de novo ao retrato do pai celestial acima das estrelas e fechando serenamente em Sol maior*
Estrofe1, linhas 1-2, incompleta	*comp.763-782*	*Solistas, Ré maior*
Estrofe 1, linhas 5-8	*comp. 783-813*	*Solistas e coro*
Estrofe 1, linhas 5-8	*comp. 814-842*	*Solistas e coro (com passagens em coloratura expandida para os quatro solistas no final deste segmento)*
Transição	*comp. 843-850*	*Transição orquestral para a coda*
Coro 1 com estrofe 1, linhas 1-2 no final	*comp. 851-940*	*Coda em prestissimo, orquestra completa*

A forma do final, além da configuração que emerge dos sucessivos cenários das estrofes e dos coros selecionados do poema, pode ser vaga ou analogamente relacionada a um dos esquemas formais paradigmáticos que governam a música instrumental clássica – principalmente as variantes forma sonata ou rondó. Seu manifesto uso da variação ajuda a esclarecer as intenções formais de Beethoven. Assim, toda a primeira parte pode ser construída como se consistisse em uma introdução (na qual o tema principal é gradualmente descoberto), seguida por um tema principal e um conjunto de oito variações; depois uma segunda parte fortemente contrastante (*Seid umschlungen, Millionen*, etc.) e então a parte final, começando com a dupla fuga que combina as duas. Nessa visão, o final se relacionaria estreitamente com o mais inovador dos finais sinfônicos anteriores de Beethoven, o da *Eroica*, cujo tema principal também é "descoberto" na introdução, e é seguido por um conjunto de variações livremente desenvolvidas.

Por outro lado, o final da *Nona* também se refere à obra-mãe do final da *Eroica*, as *Variações para piano,* Opus 35, estruturadas como um conjunto compacto de quinze variações com uma fuga culminante. Alguns entenderam e analisaram o final da *Nona* como se ele mesmo fosse efetivamente uma ampla forma cíclica em quatro movimentos, outros como uma variante em forma sonata; mas os contrastes secionais do final não deveriam admitir o domínio de uma única interpretação formal que encubra a dialética básica dos seus dois temas principais, e sua posterior reconciliação na grande fuga dupla.[77]

Analisada de outra maneira, no entanto, e tendo em vista toda a sinfonia e não apenas o final, a forma, exceto pelo retorno cíclico do *scherzo*, reflete o mesmo amplo modelo estético que Beethoven usou na *Quinta sinfonia*. Aqui na *Nona*, como na *Quinta*, temos um trágico primeiro movimento em tom menor; um melodioso movimento lento, como uma canção, que emprega livremente o princípio da variação usando dois temas contrastantes; e um final triunfante – aqui, naturalmente, numa escala muito mais ampla e com seu protagonista engrandecido de um herói imaginado para a "fraternidade da humanidade" inteira, empenhando-se pela união diante de Deus.

A *Nona sinfonia* caiu sobre os outros compositores sinfônicos do século XIX como uma avalanche. Como vimos anteriormente, depois de Beethoven nenhum compositor sinfônico pôde evitar seu impacto, e muitos que não eram compositores sinfônicos ficaram fascinados por ela. Consideremos, por exemplo, as sinfonias programáticas de Berlioz, como *Haroldo na Itália*, com suas reminiscências temáticas dos movimentos anteriores, e sua culminante combinação dos temas principais, verdadeira característica de Berlioz. Numa veia mais literal, Mendelssohn escreveu uma aberta imitação da *Nona* em sua *Lobgesang*, enquanto a obsessão de Wagner com a obra acompanhou toda a sua carreira. Mais tarde, obras orquestrais de peso em Ré menor, a *Quarta sinfonia,* de Schumann; a *Abertura Fausto,* de Wagner; a *Sinfonia Fausto,* de Liszt; a *Terceira sinfonia,* de Bruckner; ou a *Sinfonia,* de Franck; seriam inconcebíveis sem ela. A *Nona* estabeleceu um precedente que permitiu a Mahler construir suas imensas estruturas sinfônicas, com sua retórica da grande extensão e sua exemplificação do seu conceito de sinfonia como uma forma de arte que "precisa ter algo de cósmico em si, precisa ser inexaurível, como o mundo e a vida".[78] Não é surpreendente que nenhum grande compositor de sinfonias, desde Beethoven até o século XX, tenha escrito mais de nove, como se essa obra tivesse estabelecido um padrão virtualmente permanente. E não foi por acaso que a *Primeira sinfonia* de Brahms foi chamada "A Décima de Beethoven", ou que, quando alguém apontou a semelhança entre a melodia central do tema principal do final e a melodia central da *Ode à alegria*, Brahms tenha dito: "Qualquer imbecil pode ver isso".[79] Ao construir seu final como o mais abrangente e compacto dos movimentos da obra, com uma introdução lenta, um tema principal *allegro* como um hino e um grande coral de metais perto do fim, Brahms na verdade restaurou a crença de que a tradição sinfônica estabelecida por Beethoven poderia de fato continuar.[80]

Mesmo assim houve vozes discordantes, ainda no século XIX. Spohr, um conservador que conhecera Beethoven, quase não podia suportar os três primeiros movimentos, e achou o final "monstruoso [...] sem gosto, e tão trivial no seu trato da *Ode à alegria* de Schiller, que não posso, mesmo agora, compreender como um gênio como Beethoven pôde tê-lo

escrito".[81] Foi preciso chegar até meados do século para que a obra ganhasse a aprovação pública, principalmente porque para muitos o final parecia incongruente, e a obra toda contradizia os estritos conceitos da tradição sinfônica. Como mesmo as mais ambiciosas orquestras de toda a Europa não conseguiam aprendê-la rapidamente, como tinham feito com as oito sinfonias anteriores, e como cada apresentação se tornou uma espécie de evento cívico (como ainda o é), necessitando de cantores e instrumentistas em grande escala – a *Nona* ganhou um *status* quase mítico que não perdeu nem mesmo no século XX. Para citar um amargo e exacerbado crítico, ela sobreviveu a despeito do fato de que "o cânone se tornou o ossificado objeto de uma genuflexão automática, inteiramente perturbada, e [...] os avanços técnicos e estilísticos de Beethoven há muito tempo foram absorvidos e amplamente sobrepujados pela linguagem".[82] Ao que podemos responder que o "cânone" pode ter ossificado a mente dos críticos devido à superexposição, mas seus ossos possuem a estranha capacidade de recuperar carne e sangue quando novas gerações têm acesso às suas melhores obras e se comovem com a inteligência e os valores humanos que elas incorporam.

A *Nona* continua a atrair as análises formais e as interpretações críticas de todos os lados, algumas das quais aceitam, outras não, suas sinceras, ingênuas e poderosas afirmações de ideais éticos e políticos. Algumas rejeições são geradas pela atual desilusão ante a história moderna e um século XX em que se cometeram crimes monumentais contra a humanidade, sobretudo o Holocausto, executado pelos líderes nazistas de uma nação supostamente civilizada, que declarava acreditar que Beethoven e Goethe eram os baluartes da sua identidade cultural nacional. Outros, em nossa era secular, não são mais capazes de dar credibilidade às verdades idealísticas que Schiller tão atrevidamente proclamou em seu poema, celebrando a alegria e a liberdade acima de tudo, ante um Deus que habita "acima das estrelas". Mas se olhamos para a *Nona* como o produto de uma tentativa de renovação desses ideais, escrita num tempo em que a tirania política havia retornado ao mundo europeu depois de 1815, uma sinfonia que se originou de um esforço para instilar novamente alguma esperança num mundo então desesperado da afirma-

ção de sobrevivência de tais ideais – então podemos ver que o ceticismo moderno involuntariamente tende a replicar o desalento político do tempo em que ela foi criada. Uma esclarecedora visão dos seus inúmeros significados nos é dada por Solomon, para quem "ela abrange relevâncias maiores e significados múltiplos que lhe têm dado um *status* incontestável como modelo de transformação humana"[83]. Entre esses existe a percepção de que o seu sublime e edificante simbolismo abraça não somente os milhões de pessoas, mas uma crença num mundo onde o destino delas importa tanto quanto o de cada indivíduo. Ela pode ser claramente vista como a mais ampla expressão musical de Beethoven, daquilo que ele disse para a desconhecida Emilie M. numa carta de 1812: que "a arte não tem limites", que o artista se esforça incessantemente porque "ainda não alcançou o ponto que o seu melhor gênio só ilumina como um sol distante". Ao utilizar a *Ode à alegria* de Schiller para se dirigir diretamente à humanidade como um todo, Beethoven transmite a luta individual e de milhões para abrir seu caminho experimentando desde a tragédia até o idealismo e para preservar a imagem da fraternidade humana como uma defesa contra a escuridão.

Capítulo 21

Música eterna: os últimos quartetos

Introdução

Em 1857, trinta anos após a morte de Beethoven, o violinista Karl Holz deu a Wilhelm von Lenz algumas reminiscências escritas sobre os últimos quartetos, que Lenz publicou três anos mais tarde.[1] Holz tinha credenciais. Havia se integrado ao Quarteto Schuppanzigh como segundo violino em 1824, exatamente quando Beethoven trabalhava no Opus 127. Em 1825, tornou-se membro de confiança do restrito círculo do compositor, substituindo o obsequioso Schindler como assistente pessoal, factótum e administrador não-remunerado dos negócios de Beethoven.[2] Holz era um músico de opiniões independentes, que não hesitava em dizer a Beethoven o que pensava sobre qualquer assunto.[3] Seu depoimento a Lenz sobre os quartetos é o seguinte:

> *Durante o tempo em que ele estava compondo os três quartetos, encomendados pelo príncipe Galitzin, Opus 127, Opus 130 e Opus 132, a riqueza de idéias que fluiu da imaginação inexaurível de Beethoven foi de tal magnitude, que ele se sentiu quase involuntariamente compelido a escrever os quartetos em Dó sustenido menor e em Fá maior, Opus 131 e 135. "Meu caro amigo, acabo de ter outra idéia nova", ele costumava dizer, de forma jocosa e com os olhos brilhantes, quando saíamos para passear; então ele escrevia algumas anotações num pequeno caderno de bolso. "Mas isso pertence ao quarteto seguinte ao próximo [isto é, o quarteto em Dó sustenido menor], uma vez que o próximo [Opus 130, com seis movimentos] já tem muitos movimentos ..." Quando ele terminou o quarteto em Si bemol maior, Opus 130, eu disse que achava que era o melhor dos três. Ao que ele respondeu: "Cada um tem sua própria característica! A arte exige de nós que não*

fiquemos parados" (ele costumava falar dessa forma, num estilo imperial). "Você encontrará aqui uma espécie nova de condução de vozes e, quanto à imaginação Phantasie, *ela estará, com a vontade de Deus, menos ausente do que antes!" Mais tarde, ele disse que achava que o melhor era o quarteto em Dó sustenido menor. Na partitura que enviou a Schott, escreveu ironicamente: "Surrupiados juntamente com várias outras bugigangas* [Zusammengestohlen aus Verschiedenem, diesem und Jenem]*."*[4]

A passagem é rica em implicações atrás do véu humorístico. Se Beethoven realmente disse a Lenz que acabava de ter "outra idéia nova [...] de forma jocosa e com os olhos brilhantes", pode ter sido uma invenção ou uma criação ilusória da memória, mas dá uma idéia do que sua imersão em sua vida de compositor significava para ele, como artista envelhecido e misantropo, para quem a alegria em qualquer outro aspecto da vida significava no máximo um sonho passageiro. A esperança de Beethoven de que nesses quartetos "a imaginação [estará] menos ausente do que antes" tem sido chamada de uma "atenuação dos fatos, para nos deixar a todos sem fala".[5] Assombroso também é que Holz aborde os três quartetos Galitzin, e mesmo os dois posteriores, Opus 131 e Opus 135, não somente como obras individuais, mas como um conjunto. Sua vinheta sobre Beethoven anotando rapidamente uma idéia sobre um dos quartetos, muito antes de trabalhar a sério na própria obra, encaixa-se bem com o que encontramos nos cadernos de rascunho. Naturalmente ele teve esses hábitos a vida toda, mas os últimos quartetos nos impressionam mais do que qualquer outro grupo de composições intimamente relacionadas de Beethoven por serem obras de arte individuais e maduras, que, no entanto, estão ligadas umas às outras como membros de uma família que de alguma maneira se parecem e têm em comum certas características, traços e gestos. Algumas dessas características são idéias temáticas e motívicas compartilhadas, outras são contrapontísticas, outras são rítmicas; a importância da sua presença é que essas obras pertencem a um plano especial e rarefeito do pensamento musical. O comentário posterior de Beethoven de que esses quartetos apresentavam "uma nova espécie de condução de vozes" é o âmago do que existe de rico e estranho em

suas texturas. A lembrança de Holz reforça o sentimento, tanto da parte dos ouvintes da época de Beethoven como de nossos dias, de que esses últimos quartetos são a *summa* da sua criatividade, que eles desvendam regiões mais elevadas de pensamentos e sentimentos, que se encontram muito além até mesmo das suas mais abrangentes composições anteriores. A reação dos ouvintes leigos do século XXI, e dos músicos, escritores, artistas visuais e cineastas, diz muito sobre as qualidades da experiência que os últimos quartetos revelam ao mundo da percepção.[6]

Anos antes, enquanto preparava os *Quartetos,* Opus 59 para publicação, Beethoven havia alegado que estava pensando em "devotar-me mais inteiramente a esse tipo de composição".[7] No entanto, depois do Opus 95, composto em 1810, seu único sinal antes dos últimos quartetos foi um pequeno movimento de quarteto, em Si menor, que escreveu para um visitante inglês em 1817.[8] Após ter aceitado a encomenda de Galitzin para compor três quartetos, em novembro de 1822, ele começou a rascunhar um quarteto em Mi bemol, e então voltou para a conclusão da *Missa solemnis*, das *Variações Diabelli* e da *Nona sinfonia*. Somente depois da estréia da *Nona*, em maio de 1824, ele estava pronto para mergulhar na composição do quarteto que se tornou o Opus 127, completando-o em tempo para sua primeira apresentação, em março de 1825.

Daí em diante, e especialmente no início de 1825, a história da vida de compositor de Beethoven foi centrada nesses quartetos, cada um dos quais se tornou um projeto criativo em tempo integral, não efetivamente interrompido por poucas e pequenas composições escritas ou anotadas nesse período, como jocosos cânones, duas pequenas peças para piano (WoO 85 e 86), idéias aleatórias para obras inacabadas, que raramente passaram do primeiro estágio, movimentos alternativos, e planos para movimentos. Nenhum grande projeto e poucas distrações externas (nem mesmo a tentativa de suicídio do seu sobrinho!) interferiram na sua concentração absorvente nesses quartetos. Nunca existira um período na sua vida durante o qual ele se ligasse exclusivamente a uma obra de um único gênero, como o fez naqueles dois anos e meio.

Na ordem de composição, os três primeiros quartetos, como fora prometido a Galitzin, eram o Opus 127 em Mi bemol maior, o Opus 132

em Lá menor, e o Opus 130 em Si bemol maior, com seu longo final em fuga, que mais tarde ele retirou e publicou separadamente, como a *Grande fuga,* Opus 133. Para compor o *Quarteto em Lá menor* ele demorou de fevereiro a julho de 1825, mas foi interrompido quando ficou acamado com uma séria doença abdominal em abril, que durou o mês inteiro. A doença, evidentemente mais ameaçadora que a maioria dos seus debilitantes males crônicos, reflete-se no famoso *Cântico sacro de agradecimento de um convalescente a uma divindade, no modo lídio*, o movimento lento do Opus 132. Ele estava agora sob os cuidados de um médico rigoroso e exigente, o dr. Anton Braunhofer, que o submeteu ao regime prescrito para a sua recuperação, aparentemente com bons resultados. Em maio Beethoven enviou a Braunhofer uma carta de "respeito e gratidão", na forma de um diálogo cômico entre médico e paciente, juntamente com um cânone sobre o texto "Doutor, feche a porta contra a Morte, as notas [*Noten*] vão ajudar a quem está necessitado [*Not*]".[9] A ligação entre a situação da vida e a idéia da composição, nesse caso, é insolitamente direta. O texto do cânone, que o próprio Beethoven escreveu, dá-nos toda indicação de que, durante a sua doença, seu senso da missão, seu desejo urgente de completar esses quartetos e seu amor obsessivo – não declarado, mas implícito – por seu sobrinho Karl, e o anseio pela reciprocidade desse amor por parte de Karl, estavam agora (com muito mais dificuldade, mas com a ajuda de Braunhofer) mantendo a porta fechada contra a morte.

Com o término do *Quarteto em Lá menor,* em julho de 1825, ele se dedicou diretamente ao Opus 130 e sua fuga, planejando-o em seu estágio inicial como: "O último quarteto [ou seja, o último dos três para Galitzin], com uma introdução séria e pesada", anotação que ele, então, continuou com um esboço para o finale em Si bemol maior, que forma o âmago para o início da *Grande fuga* [*W 53].[10] Isso mostra que Beethoven estava construindo em primeiro lugar a moldura para a estrutura, considerando seu começo e seu final, juntamente com o caráter da sua "introdução" (que realmente acabou sendo "séria e pesada") e do final, que havia concebido como uma fuga, mas com um tema que tinha um estreito parentesco de intervalos com o tema da abertura da introdução.[11]

Mais uma vez o projeto durou meio ano, não as poucas semanas que Beethoven havia imaginado no final do verão de 1825, e foi apresentado em público, pela primeira vez, com a fuga como final, em março de 1826. Podemos ver que, se Beethoven tivesse escrito os três quartetos Galitzin e parado aí, deixando o Opus 130 com seu enorme final em forma de fuga, a trilogia resultante teria sido vagamente parecida com a trilogia do Opus 59 em seu padrão mais amplo: o primeiro é uma obra robusta e alentada na tonalidade maior, Opus 127; o segundo, Opus 132, é numa tonalidade menor, pouco usada, tem um plano idiossincrático e diversidade de tipos de movimento; o terceiro é em tonalidade maior e culmina com o final em fuga (embora amplamente diferente do final do nº 3, Opus 59). Apesar das suas diferenças radicais, existem algumas afinidades de equilíbrio estético nessas duas trilogias, e poderíamos lembrar que, nos últimos anos da vida de Beethoven, os quartetos do Opus 59 ainda eram considerados como de difícil compreensão, principalmente o nº 2. Como com o Opus 18, se os três membros Opus 59 tivessem sido publicados separadamente, nós os veríamos de modo muito diferente e independentemente. E o oposto também seria verdadeiro, se os três quartetos Galitzin tivessem sido, por exemplo, agrupados sob um mesmo número de Opus.[12]

Nos primeiros meses de 1826, o último ano completo da vida de Beethoven, ele embarcou no *Quarteto em Dó sustenido menor,* Opus 131, também terminado em cerca de seis meses. Este acabou sendo tão difícil de executar, que uma apresentação planejada para setembro daquele ano foi abandonada. Podemos avaliar as circunstâncias quando compreendemos que, no início de 1826, enquanto trabalhava no Opus 131, Beethoven teve que enfrentar a difícil decisão de separar a *Grande fuga* e publicá-la isoladamente, e em julho e agosto precisou lidar com a tentativa de suicídio de Karl. A crise ocorreu exatamente quando Beethoven alcançava um de seus ápices artísticos, a conclusão de seu *Quarteto em Dó sustenido menor.* Que nesses mesmos meses, alto verão de 1826, ele tenha começado o Opus 135, o epítome de sutileza, brevidade e humor, aguça nossa percepção da capacidade de Beethoven de desviar a dor psicológica da sua vida artística, de encobrir a dor com um trabalho criativo e de "fechar a porta para a Morte". O Opus 135 levou menos tempo que os

outros, somente quatro meses, de julho a outubro, a última parte dos quais ele passou em refúgio, juntamente com Karl, numa propriedade do seu irmão Johann, em Gneixendorf, lugarejo perto do Danúbio.[13] Depois disso, restou a composição do final substituto do Opus 130, para substituir a *Grande fuga* – um trabalho de amor que ele terminou em novembro. Beethoven tentou iniciar um quinteto para cordas em Dó maior, mas fez poucos progressos. Em dezembro sua saúde baqueou novamente, e apesar de ele se reanimar durante algum tempo, ela foi ficando progressivamente pior, no começo do inverno de 1827. Ele tentou manter a chama viva, recebendo poucos visitantes, escrevendo poucas cartas, queixando-se das tendências correntes dos músicos e dos políticos, e oferecendo bravamente à Philharmonic Society "uma nova sinfonia, uma nova abertura ou alguma outra obra", nenhuma das quais existia. Mas era tarde demais, e ele morreu em 26 de março de 1827. Houve algumas apresentações dos últimos quartetos, somente dos três primeiros – os Opus 127, 132, 130 –, enquanto ele ainda estava vivo, mas nenhuma do Opus 131 ou do Opus 135.

O Opus 127

O plano tradicional em quatro movimentos do Opus 127 é a única característica da obra que pode ser inferida – isto é, erroneamente interpretada – como conservadora. Durante o longo período em que planejou e escreveu o quarteto, num determinado momento Beethoven chegou a pensar que ele deveria ter nada menos que seis movimentos, inclusive uma lenta introdução para o final, e um movimento intermediário, a ser chamado *La gaieté* ("A alegria"). Estranhamente, esse título foi anotado no rascunho de um jocoso movimento em 2/4, cujo tema ele transformou no profundamente emocionante tema principal, em 12/8, do movimento *adagio* do quarteto.[14] O plano do movimento final da obra, com sua lenta introdução fortemente concentrada no primeiro movimento, tem um razoável número de antecedentes. Talvez os mais relevantes sejam duas importantes obras de câmara na mesma tonalidade: o *Trio nº 2,* Opus 70,

e o *Quarteto Harpa,* Opus 74. O primeiro movimento, *allegro*, com sua suave e fluente movimento melódico em 3/4, lembra o primeiro movimento da *Sonata para violino,* Opus 96 e da *Sonata para piano,* Opus 90, mas em suas obras anteriores, primeiros movimentos *allegro* em compasso ternário têm sido uma minoria comparados com aqueles em compasso binário.[15]

A abertura muito breve, *maestoso*, estabelece o primeiro movimento com um gesto de abertura de punho cerrado, no qual o acorde da tônica em Mi bemol maior aparece três vezes, com a voz superior subindo com cada repetição nos graus I, III e V da escala, espaçados entre as agitadas figuras sincopadas nos compassos de intervenção, e levando a um claro acorde de subdominante (Lá bemol maior). Pode ter havido algumas implicações maçônicas nesse uso elaborado da tríade da tônica ascendente para abrir a composição; usos conspícuos similares de tríades ascendentes, todos filhotes diretos dos simbólicos acordes triádicos ascendentes de *A flauta mágica*, já haviam aparecido em obras anteriores de Beethoven, na mesma tonalidade.[16] As introduções lentas, nas obras do período intermediário e final, freqüentemente são partes ampliadas de si mesmas, com estruturas bem-desenvolvidas, mas aqui, como em pelo menos mais outro exemplo anterior – a *Sonata para piano em Fá sustenido maior,* Opus 78 –, a introdução é curta e constante, porém sutil no conteúdo e na conseqüência. O *allegro* se eleva suavemente fora da harmonia da subdominante que encerra a introdução, e parece mais uma continuação do que um tema completamente novo. De fato, mais ou menos como na *Eroica*, essa exposição não tem um tema principal único, inteiramente elaborado; sem dúvida, uma sucessão de bem-elaboradas idéias temáticas leva da área da tônica para uma transição que se move, não para a dominante tradicional (Si bemol maior), mas para Sol menor, e depois para Sol maior.

Em toda a obra existe pouco ou nenhum uso da dominante como área fundamental, marca do último planejamento harmônico de Beethoven, no qual o uso da dominante como oposição básica para a tônica, consagrado pelo tempo, é substituído por outros centros tonais contrastantes. Algumas vezes a principal harmonia contrastante é a subdominante,

como na *Missa solemnis*; algumas vezes é o sexto grau bemol, como no primeiro movimento da *Nona sinfonia* e no da *Sonata,* Opus 111. A principal harmonia contrastante é baseada no terceiro grau, Sol, como origem das harmonias maior e menor. A dinâmica formal dos movimentos se beneficia do contraste de abertura do *maestoso* e do *allegro*. O *maestoso* retorna em Sol maior para sinalizar o início do desenvolvimento; e retorna outra vez, agora em Dó maior e em forma truncada, perto do final do desenvolvimento, dramatizando, dessa maneira, a passagem harmônica para o Dó maior que Beethoven irá usar para estabelecer o posterior retorno à tônica, Mi bemol maior.

Um típico paradoxo do último estilo, que vemos aqui pela primeira vez, é que as três repetições do *maestoso* aparecem em três tonalidades diferentes, e observam três funções estruturais inteiramente diferentes: para abrir a peça; para abrir o desenvolvimento; e para marcar um momento decisivo enquanto o desenvolvimento se move para Dó maior. Mais importante é que o *maestoso* jamais retorna na tônica. Desse modo, ele jamais completa satisfatoriamente a forma, como o teria feito prontamente em obras anteriores que usaram essa estratégia – e não aparece na recapitulação. Enquanto a abertura da recapitulação em muitas obras anteriores do primeiro período e do intermediário sempre foi um momento de articulação vital, atacado vigorosa ou suavemente, aqui ela é virtualmente dissimulada no decorrer do discurso no final do desenvolvimento: o ouvinte precisa saber que ela está ali, para ouvi-la.[17] Em outras palavras, tradicionais junções normais e os pontos divisórios são agora sinalizados por uma passagem introdutória, que nunca é exatamente a mesma duas vezes, ou estão dissimulados em nome da continuidade. Essa é a razão pela qual não existe repetição da exposição, nem uso do *maestoso* na recapitulação ou na coda. No entanto, emerge do planejamento estrutural em larga escala outro elemento, que em certos aspectos se reporta a obras anteriores, especialmente ao número 1 do Opus 59. É o gradual alargamento do espaço do registro, na medida em que o movimento progride, do âmbito de duas oitavas do início para as três oitavas do *maestoso* em Sol maior, depois para quatro oitavas do maestoso em Dó maior e, finalmente, para a extensão máxima, de quatro

oitavas e uma sexta – do Dó grave do violoncelo até o Lá bemol agudo do primeiro violino, no ápice da coda. A partir desse momento de máxima expansão espacial, as frases finais, íntimas e belas, retomam seu ponto de partida e terminam o movimento com graça e sensibilidade num acorde tônico que alcança quatro oitavas.

Desde o início do *allegro* vemos o que Beethoven queria dizer quando falou com Holz sobre "um novo tipo de condução de vozes". De fato, o primeiro violino é a voz superior que lidera, porque carrega o mais distinto conteúdo melódico. Mas as vozes mais graves não são meros acompanhamentos. Cada uma é uma voz melódica estável, suavemente escrita, ou uma voz quase melódica. Não importa em que grau elas sejam mais simples que a voz principal, e aparentemente a ela subordinadas, pois são individualizadas e linearizadas a tal ponto que ultrapassam o que caracteristicamente encontramos nos quartetos anteriores, exceto na escrita musical anterior, em forma de fuga ou de *fugato*. A textura é saturada com conteúdo motívico, aberto ou latente, e é inerentemente linear em todas as vozes, enquanto, ao mesmo tempo, tem um sentido harmônico perfeito. Não somente esse contraponto de vozes, mas também outro fator atinge o ouvido e ajuda a justificar a densidade do conteúdo. Embora existam quatro instrumentos no quarteto, freqüentemente há muito mais que quatro vozes. Saltos súbitos de registro nas partes individuais das cordas, desvios bruscos que podem ocorrer na voz que lidera ou em qualquer outra voz, especialmente na viola e no violoncelo, produzem a compreensão de que uma única parte pode muitas vezes subentender mais do que uma voz contrapontística. Por exemplo, numa cadência sobre a tônica Mi bemol maior, o primeiro violino e o violoncelo repentinamente pulam para baixo, de um Si bemol agudo para um Mi bemol uma oitava e meia mais grave, em vez de resolver convencionalmente em Mi bemol uma quinta abaixo. Além disso, para atingir esse Si bemol agudo, o violoncelo precisa saltar uma oitava acima, quando poderia muito bem ter permanecido num Si bemol grave [*W 54]. Por quê? Porque em ambas as partes das cordas Beethoven quer preparar o registro intermediário em que o material temático irá acontecer: o violoncelo pega o âmbito intermediário do Si bemol para a próxima frase, e o

primeiro violino responde duas pausas mais tarde, no mesmo âmbito. Enquanto isso, o Si bemol agudo do primeiro violino está sendo "salvo", ou mantido na reserva, até reemergir um pouco mais tarde.[18] A textura é repleta de sugestões misteriosas, insinuações e alusões a vozes que vêm e vão, na textura dos quatro instrumentos, que ressoa continuamente com volume, infundido com elementos ainda mais motívicos e temáticos do que abertamente apresenta.

O movimento lento, transformado de *La gaieté* em um movimento de variação profundamente belo, exemplifica o aspecto *cantabile* da escrita para quarteto, mas compartilha o desenvolvimento do pensamento que marca todas as variações maduras de Beethoven. Na medida em que preenche seu amplo terreno, ele encontra espaço para surpreendentes mudanças na emoção, do jocoso ao trágico. A "cortina" de abertura em *pianissimo*, que lentamente se instila na mente do ouvinte ao construir o acorde de dominante com sétima de baixo para cima, é agudamente calculada para preparar a chegada do tema principal, uma melodia longa e sinuosa, cujas duas primeiras frases são antes apresentadas individualmente pelo primeiro violino, depois pelo violoncelo, com uma *codetta* curta para arredondar delicadamente o todo.[19] Então começa um conjunto de variações, cinco ao todo, mais um surpreendente interlúdio entre a nº 4 e a nº 5, e com uma empolgante coda para encerrar o movimento.

Não é por acidente que as variações não são numeradas na partitura. Ao omitir os números, como já havia feito em outros movimentos de variação – como o final do Opus 74 –, Beethoven sinaliza seu abandono dos códigos formais tradicionais, que pertenciam à variação como um gênero clássico, com sua familiar sucessão de partes tonalmente próximas.[20] O mesmo também é verdadeiro para outros conjuntos independentes de variações posteriores, sobretudo nas *Variações Diabelli*, mas nelas ele não teve escolha senão numerar cada variação, já que constituíam a obra inteira. A mesma falta de indicação para cada variação é encontrada no movimento lento do Opus 132 o *Heiliger Dankgesang* ("Cântico sacro de agradecimento"), no andante do Opus 131 e no *lento assai* do Opus 135.[21]

Acabou também, nessa fase madura, a velha adesão de Beethoven ao método mais antigo da escrita de variações, em que as primeiras poucas variações de um conjunto criavam, por sua vez, novas versões do tema, fazendo cada variação continuar em valores de notas mais curtos que os anteriores, depois alterando o material em novas formas, como uma mudança para o tom menor (de um tema em tom maior) e uma mudança de andamento. Agora, na primeira variação, enquanto mantém o compasso 12/8 do tema, Beethoven mergulha diretamente em elaboradas ornamentações em todos os quatro instrumentos, tecendo fantásticos desenhos a partir das linhas melódicas mais simples do tema. Na segunda variação, ele modifica o andamento de *adagio* para *andante con moto*, e introduz um novo compasso, 4/4, para uma seção semelhante a uma marcha, com uma escrita mais complexa nas partes dos dois violinos, que formam um animado diálogo. A terceira variação restaura o andamento adagio, mantém o compasso binário, mas muda todo o conteúdo harmônico para a tonalidade de Mi maior – absolutamente distante da tônica básica, de Lá bemol maior. Nesse novo ambiente, ele desenvolve um rico corpo melódico do material anterior, com o primeiro violino pairando sobre novas regiões expressivas, e com um clímax harmônico em Dó natural, no estilo mais maduro de Beethoven. A quarta variação escorrega facilmente de volta à tônica inicial, Lá bemol maior, e desenvolve um diálogo entre o violoncelo e o primeiro violino no compasso original, seguido por um estranho interlúdio, talvez uma coda ampliada, no final dessa seção, que passa mais uma vez do Lá bemol maior para o Mi maior. Essa mudança, por sua vez, reconduz à variação final, na qual antes o primeiro violino e depois os outros três instrumentos cantam em arabescos de semicolcheias numa diminuição das frases do tema original. A coda revive os ecos dos arpejos ascendentes progressivos da variação 4, depois abre caminho suavemente pelas reminiscências do padrão anterior das semicolcheias do compasso final, onde a última cadência fecha o amplo círculo do movimento reportando-se à frase de abertura do tema. E um completo sinal de que Beethoven se afastara das convenções é que a última cadência, em vez de ter a dominante tradicional para a progressão melódica da tônica (V-I) no grave, move-se do segundo para o

primeiro grau da escala, mantendo seu papel melódico vivo até o final, como também o fazem todas as vozes.

No terceiro e no quarto movimento, o Opus 127 navega em águas inexploradas, fazendo um uso completo dos padrões do *scherzo*-trio e da forma sonata, mas com uma nova relação entre conteúdo e forma. Os compassos de abertura anunciam um novo paradigma na escrita do *scherzo*, enquanto Beethoven encontra maneiras de fornecer contrastes interiores para esse tipo de movimento, aparentemente limitado por sua aderência a um único formato métrico básico ao longo de toda a sua duração.

As frases de abertura nos dão um exemplo claro do modo como ele atinge essa variedade [*W 55]. Primeiro vem uma pequena "cortina" feita de quatro acordes dedilhados, num ritmo regular, 3/4, de tônica simples e dominante numa extensão de duas oitavas. Segue-se um paradoxo: nem a seqüência harmônica de abertura nem os curtos acordes no tempo nem a sonoridade *pizzicato* fornecem o elemento principal do movimento – de fato eles nunca mais são ouvidos nele. O tema do violoncelo que se segue – com suas repetições ascendentes de uma figura de quatro notas ritmicamente recortadas, do tempo fraco para o tempo forte (3 + 1), e que se move para uma frase *legato* suave, com trinados claros, no terceiro tempo de cada compasso – é respondido pela viola com uma forma invertida da figura, que desce em sua linha melódica principal, respondendo à linha ascendente do violoncelo. Eles se unem em contraponto. Em estilo complementar, o balanço para a frente e para trás de pequenas frases (sempre com trinados) se propaga para as vozes superiores e os registros mais agudos; assim que a primeira grande cadência está para ser alcançada, o violoncelo faz uma mudança rítmica, e introduz um compasso recortado no primeiro em vez de no terceiro tempo. Isso introduz uma nova forma do compasso que então adquire uma vida própria, e com espanto percebemos como as novas células rítmicas e os deslocamentos das já conhecidas são livremente trabalhados na textura. Esse *scherzo* de fato se parece com outros *scherzi* posteriores de Beethoven (certamente com o da *Nona sinfonia*), por ter um material suficientemente diferenciado para aproximá-lo de uma forma sonata. Não que essa configuração

formal seja nova nesse contexto, mas um *scherzo* em forma sonata com tão amplo material e tal densidade de texturas não havia sido ouvido desde o extenso e único movimento *scherzo* do nº 1, Opus 59. No Opus 74 e no 95, e na *Sétima sinfonia*, Beethoven trabalhou em diferentes linhas de *scherzi*.

O amplo esquema de todo o terceiro movimento é:

Scherzo	*Trio (Presto)*	*Scherzo repetido*	*Coda*
Mi bemol maior (forma sonata)	*Mi bemol menor*	*Mi bemol maior*	*Mi bemol menor-maior*
143 compassos	*125 compassos*	*146 compassos*	*21 compassos*

Isso compõe uma forma em três partes, *scherzo*-trio-*scherzo* com coda, mas a coda alude ao trio e ao *scherzo* no final, um pouco como na *Sétima sinfonia*, e isso indica o tipo de forma de *scherzo* em cinco partes do período intermediário de Beethoven. Nenhuma mudança de cena em movimento algum de Beethoven é mais vívida do que esta, entre esse intricado, ativo e contrapontístico *scherzo* e o misterioso trio que voa como uma tempestade distante, passando da abertura em *pianissimo* para o clímax em *fortissimo*, e depois retrocedendo; ele desaparece abruptamente para o retorno do *scherzo*, reaparece brevemente, e então desaparece novamente na coda.

O final, compacto como os movimentos precedentes, é numa forma sonata altamente elaborada, de características notáveis, sobretudo a pseudo-recapitulação na subdominante imediatamente seguida pela recapitulação real. O gesto de abertura, um salto de oitava de Sol a Sol, é marca registrada do estilo dos últimos quartetos, com sua antecipação do salto que abre a *Grande fuga* (na mesma nota, Sol), e mais tarde a do segundo movimento em Ré maior do Opus 131 [*W 56]. Mas ainda mais surpreendente é a maneira como Beethoven abre esse final, em Mi bemol maior, com uma frase fora da tônica que então segue seu caminho para baixo de Mi bemol, por meio de sinuosos movimentos que sugerem a

área da tonalidade relativa, Dó menor; de fato Dó menor é o objetivo da seção de desenvolvimento. O gesto de abertura antecipa também o movimento do primeiro tema para sua dominante, o Si bemol, por meio da nota condutora, o quarto grau elevado (Lá bequadro).

A coda é um exemplo evidente da sensibilidade de Beethoven para efeitos de mudança harmônica e cor do tom. Antecipando o impressionismo por três gerações, ele mistura as cordas num diáfano tecido de novas sonoridades, algumas das quais foram ouvidas por Schubert e usadas para criar maravilhosos efeitos em seu último trio para piano, na mesma tonalidade, e em seus próprios últimos quartetos, escritos nos anos seguintes. A coda não é um mero complemento da harmonia da tônica final: ela tem seu próprio andamento e compasso, começa em Dó maior com uma nova versão do primeiro tema, e explora, na ordem, uma série de tonalidades descendo terças maiores, antes de se mover cromaticamente para a tônica inicial. Esse é exatamente o esquema que Beethoven usou para as *Bagatelles,* Opus 126, como vimos anteriormente. Foi essa coda que o surdo Beethoven, "agachado num canto", ouviu sendo ensaiada por Joseph Böhm e os outros membros do Quarteto Schuppanzigh e, seguindo o movimento dos arcos, acompanhou tão cuidadosamente o andamento, que o mudou na mesma hora de *meno vivace* para *allegro con moto.*[22]

O Opus 132

Como foi observado antes, Lá menor como tonalidade principal é surpreendentemente raro nas obras de Beethoven e nas dos seus predecessores. Apesar da facilidade com que pode ser tocada em instrumentos de sopro e cordas, nem Haydn nem Mozart escreveram mais do que umas poucas obras nessa tonalidade, padrão que parecia se adequar à inibição geral do final do século XVIII em relação às tonalidades menores que continham sustenidos como tonalidades principais. As tonalidades menores do lado bemol são as preferidas: Ré menor, Sol menor e Dó menor (com o Fá menor como extrema possibilidade).[23] Embora Beethoven tenha

escrito movimentos interiores em Lá menor, ele o evitou como tonalidade principal exceto em dois casos, um dos quais é levemente ambíguo. Toda em Lá menor é a peculiar e estranha *Sonata para violino,* Opus 23, de 1800; grande parte em Lá menor, mas interessantemente misturada com o tom maior, é a *Sonata Kreutzer*, de 1801-03.[24] O esquema dos movimentos do Opus 132 tem surpreendentes paralelos com a *Kreutzer*:

Opus 132, esquema dos movimentos

1. *Assai sostenuto* [Introdução], 2/2, e *allegro*, 4/4, em Lá menor
2. *Allegro ma non tanto* [*scherzo*], 3/4, em Lá maior
3. *Molto adagio*: *Cântico sacro de agradecimento de um convalescente à divindade, no modo lídio*,[25] 4/4, em Fá maior lídio
4. *Alla marcia, assai vivace*, 4/4, Lá maior, *mais più allegro* e *presto* [recitativo]
5. *Allegro appassionato*, 3/4, em Lá menor (com uma conclusão em Lá maior)

Esse ciclo em cinco movimentos produz uma forma em arco tonal simples: Lá menor–Lá maior–Fá maior–Lá maior–Lá menor. Entretanto, nas proporções dos movimentos do quarteto, podemos construir o esquema como tendo quatro elementos principais:

1. uma lenta introdução e o primeiro movimento *allegro*
2. um *scherzo* substancial (forma em três partes)
3. um movimento lento, como movimento de variação dupla

4a. uma curta *alla marcia*, mais um recitativo, que podem ser ouvidos como uma introdução para o final

4b. o próprio *finale* em 3/4

O esquema tonal final, com seu longo movimento lento no modo lídio (para Beethoven uma forma arcaizante especial do Fá maior, usando o Si natural no lugar do Si bemol), amplia o plano tonal da *Kreutzer* (primeiro movimento em Lá maior/menor; movimento lento em Fá maior;

final em Lá maior). Ele mostra uma similitude com a *Sonata para piano em Lá maior,* Opus 101, que também tem um movimento intermediário em Fá maior, com a seqüência: Lá maior–Fá maior–Lá menor–Lá maior. Para um contraste tonal interior Beethoven usou muitas vezes a tonalidade maior do sexto grau bemol em obras na tonalidade menor; desse modo, um número de obras em Dó menor possui os movimentos lentos em Lá bemol maior, como: o nº 1, Opus 10, a *Pathétique* Opus 13, a *Sonata para violino nº 2,* Opus 30 e a *Quinta sinfonia*, entre outras. Do mesmo modo, obras em Ré menor podem ter movimentos lentos em Si bemol maior (como o nº 2, Opus 31, e a *Nona sinfonia*). Essa escolha permitiu que Beethoven reinterpretasse a tônica da tonalidade principal como a terça maior da tonalidade do movimento lento, com conseqüências expressivas, freqüentemente consoladoras, enquanto o movimento lento começa. Em obras no tom maior ele também usou a tonalidade maior na sexta bemol como um contraste tonal, por exemplo, na *Sonata para violino em Sol maior nº 3,* Opus 30 (movimento lento em Mi bemol maior); no *Concerto triplo em Dó maior* (movimento lento em Lá bemol maior); e, mais perto destes últimos quartetos, a *Sonata Hammerklavier* em Si bemol maior, com seu movimento lento em Fá sustenido menor – único exemplo em Beethoven, no qual uma obra em tom maior usa sua sexta bemol em tom menor em lugar de maior. Nos últimos quartetos, além do Opus 132, a extensão harmônica mais ampla prepara outras utilizações desse relacionamento. No Opus 131, a mais experimental das suas obras no plano tonal, a tônica inicial Dó sustenido menor tem, como seu movimento lento primordial, um *andante* em Lá maior (a sexta bemol); e no Opus 135 em Fá maior, o movimento lento é em Ré bemol maior.

Alguns precedentes desse esquema tonal no modo menor são provenientes de obras de Mozart (porém não para Lá menor). Por exemplo, seu grande *Concerto para piano em Ré menor,* K.466, tem seu melancólico movimento lento em Si bemol maior; e em várias das últimas obras de Mozart em Sol menor (especialmente o *Quinteto de cordas* e a *Sinfonia nº 40*) o movimento lento em Mi bemol maior é um elemento no tom maior, que ancora a estabilidade. Mas no tom maior, Mozart normalmente escolhe contrastes internos tão dramáticos quanto aqueles do movimento

lento na tonalidade da sexta bemol, preferindo um na subdominante ou na dominante.[26] Haydn é caracteristicamente mais audacioso na escolha de tonalidades, que para Mozart (e mesmo para Beethoven) seriam extremas.[27]

Os compassos de abertura do Opus 132 nos projetam num terreno sombrio, no qual múltiplos caminhos abrem o espaço musical, todos usando a mesma figura inicial de quatro notas, mas em diferentes formas e posições escalares, sucessivamente e em combinação umas com as outras. A lenta introdução começa com uma figura de quatro notas (chamaremos de "x") que permeará o primeiro movimento, e que se torna sua idéia fundamental, sob vários aspectos [*W 57]. Para essa visão do primeiro movimento não é necessária nenhuma análise complexa, pois as exposições e as elaborações da figura de abertura se manifestam durante a lenta introdução e o *allegro*. Menos óbvio, embora os ouvintes sempre a percebam, e dificilmente podem deixar de senti-la, é que ela também exerce uma profunda influência nos movimentos posteriores. Deveríamos parar um momento para considerar que essa figura de quatro notas – uma configuração latente, mais que um motivo – aparece em várias formas, todas estreitamente relacionadas, em todos os últimos quartetos depois do Opus 127, afirmadas e elaboradas de maneiras diferentes em cada um deles, mas sempre desempenhando um papel substancial.

Na lenta introdução que inicia o Opus 132 a figura "x" aparece sobre a tônica do violoncelo; ela é respondida por uma imediata reafirmação de "x" na dominante no primeiro violino (subentendendo desse modo, de início, uma potencial exposição de fuga que, no entanto, não se materializa), enquanto a viola introduz simultaneamente a inversão de "x" na dominante. Essa mesma inversão é então repetida pelo violoncelo, mas na tônica. Acima, as células de duas notas, como metades da unidade original de quatro notas, são divididas pelos violinos 1 e 2. Para encerrar essa frase de abertura densamente comprimida, o primeiro violino e o violoncelo, impressionavelmente extremos, apresentam as duas metades ("x1" e "x2") em Mi menor duas vezes, simultaneamente, enquanto as vozes interiores lembram diferentes versões anteriores. Tudo isso é apresentado no espaço de cerca de vinte segundos, num contexto harmônico que oscila entre a tônica Lá menor e sua dominante, Mi menor.

O *allegro* cresce desse mistério ao apresentar um novo, que combina duas idéias básicas: uma é um arabesco de figuras de semicolcheias descendentes e ascendentes no primeiro violino, a outra é uma figura distinta no violoncelo, um curto quase-tema que será elaborado durante o movimento. Tudo é fluido e impreciso, as formas e os quase-motivos aparecem e logo se fundem novamente na textura, e nenhum deles chega claramente à tônica por um bom tempo ainda – de fato, não até o fim do movimento, onde finalmente uma série de cadências resolve vigorosamente a tônica. Criar a expectativa da tônica e então adiar a sua chegada é um plano que já encontramos em obras anteriores de Beethoven, certamente no segundo período; mas aqui isso é ampliado, uma vez que o esquema tonal interage com outras assimetrias, que suspendem as expectativas e dão à obra sua forma complexa mais ampla. O próprio plano formal do primeiro movimento apresenta um problema, já que parece ter duas recapitulações: a primeira em Mi menor, a segunda ou a "verdadeira", marcada pelo retorno para Lá menor, que corre seu curso e é, então, seguida pela enfática coda, que finalmente dá uma forma consistente ao todo.[28]

Num determinado momento do processo de composição, Beethoven escreveu, de forma quase completa, o rascunho de um movimento em 3/8, em Lá maior, *alla allemande*, que mais tarde ele riscou do Opus 132 e que depois encontrou lugar no Opus 130 em Sol maior como *Alla danza iedesca*.[29] O *scherzo* do Opus 132 nos mostra por quê. Aqui ele criou um dos seus mais convincentes tipos novos de *scherzo*, uma quase-valsa que elabora a frase de abertura e a combina com uma segunda figura, e depois expande as duas de maneira complementar para formar as partes de uma forma binária composta expandida em Lá maior. O *scherzo* encorpado é seguido por uma *musette* sonhadora, com um longo bordão em Lá e fáceis movimentos melódicos em décimas, no registro agudo do violino. Ele alude às similares evocações quase pastorais do Barroco tardio, sobretudo as *musettes* nas suítes de Bach, que normalmente funcionam como contrapartes para as *gavottes* que imitam seus próprios modelos franceses na forma magistral de Bach. Como exemplos incluem-se a *Gavotte ou la musette*, da *Suíte inglesa* nº 3, e a da *Sexta suíte para*

violoncelo em Ré maior, de Bach. Assim, as seções "pastorais" de Beethoven nas últimas obras não somente apontam para um sereno estado estético utópico (como no comparável trio do *scherzo* da *Nona sinfonia*), mas também para antecedentes historicamente memoráveis de um período anterior, ou seja, o de Bach, o "Deus imortal da harmonia", como Beethoven o chamava.

A partir desse ponto o quarteto vai para um mundo diferente – o mundo poético da oração e do agradecimento pela recuperação, "por um convalescente". O fato de ele escolher o modo lídio indica não somente o desejo de emoldurar esse movimento pungente com um *cantus firmus* modal, que tem um caráter arcaico, mas de usar o consagrado modo lídio numa de suas associações históricas, associado à cura e à recuperação.[30] Para retratar essa experiência, como nenhuma outra em suas obras ou nas de seus predecessores, Beethoven encontra novos meios. Um deles é a criação de uma melodia coral em cinco frases, que serviu de oração básica, e mais tarde foi elaborada em variações. Embora alguns tenham conjeturado que a melodia pudesse ter vindo dos seus estudos da música antiga, possivelmente de Palestrina, os rascunhos mostram que Beethoven a inventou. A melodia é o próprio coral, completamente realizado, do compositor, "arcaico" no som porque é construído, como o movimento inteiro, numa base em Fá maior que não tem Si bemol. Resumindo, ele usa o modo lídio em sua forma estrita, ironicamente quase desconhecida no século XVI, exceto como construção teórica, mas que Beethoven escolheu porque queria que o movimento oscilasse entre uma impressão do Fá como tônica e uma impressão do Dó não como dominante, mas como uma tônica alternativa. O resultado é um novo tipo de polaridade harmônica, bem diferente de suas inúmeras maneiras de fazer contrastes tonais nas últimas composições, como substituir uma tonalidade contrastante construída sobre a terça, a sexta, a sexta bemol, ou mesmo o quarto grau da escala no papel da tradicional dominante. Os estágios da oração são intensificados de duas maneiras: uma é a animação e a tensão crescentes, enquanto as elaborações do coral são apresentadas sucessivamente; a outra emerge através das contrastantes passagens em Ré maior, marcadas com "sentindo nova força", em 3/8, que ele alterna com os segmentos corais.

Depois dessa grande serenidade, a obra retoma seu movimento, enquanto o *alla marcia* restaura a tônica, agora como Lá maior, e a pequena marcha, com seus acentos nos tempos fracos (que aprendemos a esperar nesse quarteto desde o início), restaura a atmosfera de uma vida intensa. Porém, depois de duas breves e repetidas seções, ela é rapidamente substituída por uma peça de gênero inteiramente novo, um recitativo quase operístico no qual o primeiro violino é claramente a voz solo. Seu propósito, como o de todos os recitativos, é preparar uma ária ou, nesse caso, um final. Bastante segura, a última cadência do recitativo, que estranhamente recorda a abertura do primeiro movimento, introduz o movimento final.

A forma rondó do final disfarça suas próprias sutilezas, mas uma de grande importância é a oscilação harmônica que domina o próprio tema principal. Deixemos a obra para lembrar que o tema havia emergido anos antes como o possível tema principal de um final instrumental para a *Nona sinfonia*, onde término funcionaria diferentemente do que o faz aqui. Agora o final do tema passa de sua harmonia em Lá menor para Dó maior, depois escorrega de volta para o Lá menor com facilidade. Esse movimento harmônico também dá uma impressão quase modal, embora menos arcaica do que no *Cântico sacro...*, mas o sentido básico do movimento é uma exploração do espaço tonal de uma versão especial Lá menor. No começo, essa versão Lá menor engendra uma relação desestabilizadora com o Dó maior, mas no final dá lugar a um constante e claro Lá maior na coda extremamente longa, que estabelece a harmonia do final e de todo o quarteto. Para fortalecer a coda, Beethoven fez uma mudança composicional básica em seu manuscrito original autógrafo, acrescentando ao seu fecho original (no compasso 351) mais cinqüenta e quatro compassos. Em seu julgamento, nesta última fase, as proporções das partes eram mais importantes do que nunca no planejamento da composição, e aumentou sua necessidade de um acabamento temático completo do movimento no último estágio da composição, como muitas vezes já havia acontecido.

O Opus 130 e a Grande fuga

Beethoven esboçou duas idéias em suas folhas de rascunho quando começou a planejar este quarteto: uma anotação sobre um possível final, escrito no compasso 6/8, marcado como "fugha"; e, como vimos anteriormente, uma anotação em palavras para a lenta introdução do primeiro movimento – "Último quarteto, com uma introdução séria e pesada"[31]. Juntamente com outros rascunhos preliminares, essas idéias mostram que, desde o começo, Beethoven estava tentando ter uma idéia sinóptica do modo como o quarteto deveria começar e acabar. Ele queria uma introdução pesada e portentosa para o seu primeiro movimento; embora tenha experimentado também inúmeras idéias curtas para possíveis temas finais, prognosticou que toda a obra deveria acabar com um final em fuga.[32]

Em sua forma original completa, a estrutura do quarteto é nova. É uma obra cíclica, em Si bemol maior, que não possui transições ampliadas como as do Opus 132 e do Opus 131, mas apresenta, em vez disso, uma sucessão em seis movimentos deliberadamente desequilibrados. O primeiro e o último, forma sonata e fuga, são igualmente pesados embora inteiramente diferentes na extensão e na forma. Entre eles existem quatro movimentos breves, ou moderadamente longos, de diferentes "características". Assim, o todo está muito mais para um colar de pérolas de diferentes cores e facetas de luz do que qualquer outro dos últimos quartetos; embora as comparações com o divertimento do século XVIII pareçam improváveis, podemos compreender por que essa associação superficial aparece em mente. O primeiro movimento, definido pelo contraste de sua lenta introdução com o *allegro* da parte principal, é estritamente desenvolvido em uma estrutura moderada: no tempo de execução, tem pouco mais de metade da extensão do final em fuga.[33] É seguido pelo mais curto e conciso *scherzo* dos quartetos de Beethoven, um mero *presto* de dois minutos de intensa luz. Depois vem um movimento igualmente compacto de graça e sutileza, em Ré bemol maior, tão suave quanto o curto *presto* é áspero. O quarto movimento é uma valsa em 3/8, *alla danza tedesca*, retirada de um plano anterior para o Opus 132.

A seqüência dos movimentos intermediários fecha depois com um movimento lento, *cavatina*, em Mi bemol maior. Coroando o todo e integrando o ciclo, encontramos uma fuga multi-seccional em Si bemol maior, um leviatã de 741 compassos, que faz parecer menores os movimentos precedentes no peso, duração, nível de dificuldade e intenção. Ela abrange uma série inteira de seções contrastantes que diferem no andamento e na tonalidade; é uma fuga no sentido mais amplo, mas como nenhuma outra, já que é, como o subtítulo de Beethoven registrou mais tarde, *tantôt libre, tantôt recherchée* – "às vezes livre, às vezes em estrito contraponto". Esse é o final que Beethoven mais tarde retirou do quarteto e publicou separadamente como *Grosse fuge,* Opus 133. Assim, ele lhe deu vida própria, e provocou uma controvérsia que se mantém desde então acerca do final "correto", ou seja, do final substituto que escreveu para o quarteto: um genial, hábil e jocoso *allegro* em 2/4 ou a *Grande fuga.*

Compreender as razões da substituição pode ajudar a deslindar a questão, embora num certo sentido ela jamais possa ser esclarecida com um simples isso ou aquilo. A ambigüidade de uma obra, com dois finais viáveis, cada um deles plausível, é a principal questão a ser compreendida pelos intérpretes e ouvintes. Uma breve cronologia esclarecerá os fatos básicos:

Maio-setembro 1825: Beethoven trabalha na composição do Opus 130, tendo a fuga como seu único final pretendido.

6 de julho de *1825 (aproximadamente)*: Beethoven informa ao príncipe Galitzin que o *Quarteto em Lá menor,* Opus 132, está pronto e que o "terceiro quarteto está quase terminado".

24 de agosto: Beethoven escreve a Karl e Holz para dizer que o terceiro quarteto terá seis movimentos, e diz a Karl que ele estará "praticamente acabado em dez ou doze dias no máximo".[34]

Janeiro de 1826: Schuppanzigh e os outros membros de seu quarteto ensaiam o *Quarteto em Si bemol* no apartamento de Beethoven e o acham difícil demais para ser executado, especialmente a fuga.[35] A obra, originalmente oferecida a Schlesinger em Berlim, é agora aceita para publicação em Viena, por Matthias Artaria, que paga a

Beethoven oitenta ducados. A verdadeira publicação da primeira edição, em partes e na partitura, com a fuga como final, demora mais seis meses para aparecer.

21 de março de 1826: A primeira apresentação do Opus 130 acontece em Viena, interpretado pelo Quarteto Schuppanzigh, com a fuga como final.[36] O *presto* e o *Alla danza tedesca* são repetidos; a audiência fica totalmente desnorteada com a fuga. Um crítico do *Allgemeine Musikalische Zeitung* escreve que, para ele, a fuga era "incompreensível como o chinês". Ele se compadece com o que parece ser a luta dos intérpretes para dominar as suas dissonâncias e os extremos de registro, e cogita que a surdez de Beethoven deve tê-lo levado a esse descaminho.[37] Em alguma época de março, Beethoven envia os quartetos completos para o príncipe Galitzin.

24 de abril: Um arranjo da fuga para piano a quatro mãos é completado por Anton Halm, que é pago por Matthias Artaria em 12 de maio (Artaria certamente queria publicá-lo). Mas Beethoven fica insatisfeito com a obra de Halm e prepara, ele mesmo, um arranjo para quatro mãos, que dá a Artaria para publicação separada em agosto.

Agosto: Matthias Artaria prepara uma publicação do Opus 130 com a fuga como final.[38] Começam a circular rumores no círculo de Beethoven, liderados por Holz e Johann van Beethoven, de que os outros movimentos do quarteto estão sendo bem-recebidos, mas não o final, e que essa fuga é extremamente difícil para os intérpretes e incompreensível para o público. Mais tarde Holz diz a Lenz que, a pedido explícito do editor, procurou Beethoven com a idéia de escrever um final novo e mais acessível, separando a fuga e publicando-a isoladamente com seu próprio número de Opus, para o qual Artaria pagaria um honorário separado. De acordo com Holz, Beethoven "queria tempo para pensar no assunto, mas no dia seguinte ele me enviou um bilhete no qual dizia que estava querendo aceitar [...] e que para o novo final eu deveria negociar um honorário de quinze ducados".[39] Embora Holz faça parecer como se Beethoven tivesse tomado sua decisão meio apressadamente, toda a questão de separar a fuga, se surgiu em agosto, foi colocada cerca

de cinco meses depois da sua primeira apresentação, em março. Com toda a probabilidade, Beethoven pensou cuidadosamente sobre essa questão durante esses cinco meses, e provavelmente o projeto ganhou credibilidade para ele, uma vez que a noção de uma versão separada a quatro mãos foi acordada. Além disso, uma anotação de agosto de 1826 nos "Cadernos de Conversação" indica que Artaria realmente tinha um plano em mente, que era publicar cada movimento do quarteto numa edição separada.[40]

Setembro: Holz continua a encorajar Beethoven a separar a fuga e escrever um novo final: "Isso significará mais dinheiro para você, e o editor precisará pagar os custos".[41] No final de setembro, enquanto Beethoven se prepara para partir para Gneixendorf, Holz lhe diz: "Você deveria trabalhar mais no final ... [Você] o faria em uma hora"[42].

Final de setembro-novembro: Beethoven escreve o novo final em Gneixendorf. Entrega-o a Matthias Artaria no dia 22 de novembro de 1826.

26 de março de 1827: Beethoven morre.

10 de maio: Artaria publica a primeira edição do Opus 130 (com o final substituto, na partitura inteira e nas partes) e a *Grosse fuge* como Opus 133, mais um arranjo para quatro mãos da fuga como Opus 134.

Os dois lados da controvérsia sobre o *finale* do Opus 130/133 têm se solidificado ao longo dos anos. Alguns argumentam que, como Beethoven autorizou a separação da fuga do restante da obra, publicada separadamente, e escreveu um "pequeno" *finale* em seu lugar, essa última decisão para separá-la deveria prevalecer. Outro ponto de vista, encabeçado por Arnold Schoenberg e seus associados no Quarteto Kolisch, é que a concepção de Beethoven em relação à obra vinculava a grande fuga como seu final desde o começo, e que sua concordância em separá-la não foi uma decisão artística, mas mais ou menos forçada pelo seu editor e seus íntimos associados, ou seja, que ele se deixou persuadir a publicá-la com seu próprio número de Opus e a escrever um novo final, mas

não como resultado de uma profunda convicção artística. Sob esse ponto de vista, a versão "certa" do quarteto tem a *Grande fuga* como *finale*.

Existe verdade em ambos os lados, mas, exceto quanto à interpretação, não temos que fazer uma escolha absoluta. Esse não é o único caso no qual Beethoven mudou uma obra depois de ter considerado o trabalho terminado, e usou o movimento excluído em outra obra, ou como composição isolada. Um exemplo anterior é o final da *Sonata Kreutzer*, originalmente planejada como final da *Sonata para violino em Lá maior nº 1,* Opus 30, e substituída ali pelo movimento de variações. Outro exemplo é sua extração do *andante favori* da *Sonata Waldstein* em favor da *Introduzione* para o final. Uma evidência anedótica sugere que, em determinado momento depois do término da *Nona*, Beethoven chegou até a considerar a substituição do final vocal por um puramente instrumental.[43]

Os dois finais são tão diferentes, que o que resulta da execução de um ou do outro é uma estrutura proporcional e estética inteiramente diferente para a obra toda. A *Grande fuga* se originou como o maior e mais radical de todos os finais em forma de fuga de Beethoven. É movida pelo mesmo impulso de usar texturas em forma de fuga para encerrar grandes obras cíclicas que originou os finais da *Sonata para violoncelo nº 2,* Opus 102, da *Sonata Hammerklavier,* Opus 106, e da *Sonata para piano em Lá bemol maior,* Opus 110. Sua escala de composição é tão ampla que podemos compará-la, sem exagero, com o final da *Nona sinfonia*, com a qual ela tem algumas afinidades diretas – uma delas, e não somente essa, é a "marcha" 6/8 em Si bemol maior que habita numa posição intermediária nas duas obras.

Que a obra seja dedicada ao arquiduque, seguindo o exemplo da *Missa solemnis* para a sua investidura como bispo, levanta mais algumas reflexões, entre elas uma ligação com outras obras de igual extensão em Si bemol maior que Beethoven dedicou a ele, especialmente "seu" *Trio para piano* e a *Sonata Hammerklavier*, com sua fuga final. Como o final da *Nona*, mas sem seus textos humanitários e seu programa político, essa obra exemplifica o comprometimento de Beethoven em escrever grandes obras polifônicas que transcendessem as suas próprias tradições.

No caso da *Grande fuga*, a tradição inclui Bach, e já se afirmou que essa fuga, com seu exaustivo uso de misteriosos artifícios em forma de fuga, empregados num movimento de energia apaixonada e de enormes contrastes expressivos, é a "Arte da fuga", de Beethoven.[44] Mesmo sem a certeza de que *A arte da fuga,* de Bach, possa ter sido literalmente um modelo, ou mesmo que as características da fuga possam ter resultado diretamente do estudo, por parte de Beethoven, dos procedimentos da forma da fuga na obra de Albrechtsberger – embora as evidências de que ele conhecia a obra de seu velho mestre sejam convincentes –, ainda assim a figura de Bach assoma a esse movimento, como o faz a outras fugas e aos finais em forma de fuga das últimas obras. A afinidade espiritual de Beethoven com Bach nesses anos, sua reverência pela sabedoria musical de Bach, combinadas ao seu próprio senso do propósito como herdeiro e inovador, são perfeitamente resumidas em sua urgência em conseguir o controle do que tem sido chamado de a "nêmesis" da fuga.[45] Especulou-se também que o uso do termo italiano "overtura" para a introdução da *Grande fuga*, termo que Beethoven não usou em nenhum outro lugar, relaciona-se com a tradição da *ouverture* francesa, gênero barroco bem familiar no qual uma seção lenta, freqüentemente em ritmo "pontuado", passa rapidamente para um *allegro* contrapontístico.[46] Encontramos legiões de exemplos em Haendel e Bach, como existem em obras de muitos outros compositores barrocos, mas Beethoven pode ter conhecido exemplos no *Clavierübung* (*Exercício para instrumentos de teclado*) de Bach, na *Suíte em Ré maior* e na décima sexta variação das *Variações Goldberg*.[47]

Qualquer que seja a terminologia, a *overtura* estabelece um estágio para toda a ampla estrutura que vem em seguida, apresentando seu material temático primário com a maior de todas as suas aberturas "fora da tônica", em quatro versões rítmicas que se movem harmonicamente para baixo no círculo das quintas, do Sol para o Dó, para o Fá, para a destinação da tônica, Si bemol maior [*W 58]. Cada uma dessas versões é uma instância do material básico do intervalo que emergirá nos dois sujeitos da fuga que constituem o corpo principal da primeira fuga. Eles fornecem visões preliminares das últimas grandes partes da obra – quase como se,

em oposição ao final da *Nona sinfonia*, fossem "prefácios" ao seu plano secional, mostrando imediatamente sua ampla diversidade de material e sua unidade.

Decodificar a ampla forma da *Grande fuga* apresenta tantos problemas quanto estudar o final da *Nona sinfonia*, e por razões muito similares. Ela não é uma fuga no sentido bachiano – ou seja, o incansável trabalho sobre as possibilidades de combinação inerentes a um único sujeito, ou mesmo, às vezes, a dois sujeitos. Ela é, mais apropriadamente, um discurso poético de enorme extensão, um "animal gigantesco", no qual o princípio da fuga desempenha um papel-chave, mas é complementado por outras texturas. Além disso, do início ao fim também se revela uma dialética que pode ser lida em muitos padrões formais sem satisfazer inteiramente os requisitos básicos de nenhum deles. É de opinião unânime que a obra abrange dez partes, como se segue:

Seção	*Compassos*	*Tonalidade*	*Andamento*
1. "Overtura"	*1-30*	*Sol-Si bemol maior*	*Allegro; Meno mosso; Allegro*
2. Fuga dupla	*31-158*	*Si bemol maior*	*Allegro 4/4*
3. Fugato duplo	*159-232*	*Sol bemol maior*	*Meno mosso 2/4*
4. Episódio ("Marcha")	*233-272*	*Si bemol maior*	*Allegro molto e con brio 6/8*
5. Fuga dupla	*273-414*	*Lá bemol maior*	*Allegro molto e con brio 6/8*
6. "Fantasia"	*415-492*	*mi bemol maior*	*Allegro molto e con brio 6/8*
7. Fugato duplo + Transição	*493-510 511-532*	*Lá bemol maior preparando o Si bemol*	*Repetição da parte 3 (Meno mosso 2/4)*
8. "Marcha"	*533-564*	*Si bemol maior*	*Repetição da parte 4 (Allegro molto e con brio 6/8)*
9. Coda 1	*65-662*	*Si bemol maior*	*(Allegro molto e con brio 6/8; breves andamentos contrastantes em 657-662)*
10. Coda 2	*663-741*	*Si bemol maior*	*Allegro molto e con brio 6/8*

As enormes repetições das partes 7 e 8 sugerem que uma versão da forma sonata é subjacente à obra. Assim, a obra foi também analisada da seguinte forma:

Overtura = introdução
Seções 2 e 3 = exposição dos grupos de temas A e B
Seções 4 como coda da exposição
Seções 5 e 6 = desenvolvimento
Seções 7 e 8 = recapitulação
Seções 9 e 10 = coda

A *Grande fuga* também tem sido descrita como sendo o equivalente de uma obra de múltiplos movimentos:

Overtura + *allegro* (seções 1 e 2) = o primeiro movimento
Seção 3 = um movimento lento
Seção 4 = um interlúdio
Seções 5 e 6 = o equivalente a um *scherzo*
Seções 7 a 10 = mais ou menos um final composto

Vincent d'Indy analisou a obra no sentido hegeliano, revelando uma poderosa dialética em que existe uma oposição de duas visões antagônicas da natureza, representadas pelos temas primários que formam a fuga dupla da abertura: "um suavemente melancólico" (o tema "A"), o outro "exuberante em sua alegria" (o tema "B"). Segundo D'Indy, "depois da apresentação dos dois temas, começa uma guerra aberta entre a alegria descuidada e o pensamento sério", este último gradualmente vencendo o seu frívolo e irrefletido oponente.[48]

Por mais superficial que possa ser esse ponto de vista, tem a vantagem, sobre as taxonomias formais, de enfatizar o caráter dinâmico, gigantesco e aniquilador da maioria da obra, em que forças poderosas se enfrentam numa luta pela supremacia. Essa luta alcança um primeiro pico no último trecho da primeira fuga dupla, e sobe para tensões ainda mais elevadas em pontos posteriores, como numa passagem em que

trinados alentados em registros extremamente graves e agudos se amontoam pesadamente uns sobre os outros, encerrando em enormes gestos o pequeno trinado que tinha aparecido no final do tema de abertura de toda a peça.[49] A imensa dialética parece se empenhar pelo término, quando o tema, *meno mosso* (originalmente a seção 3), é completamente repetido na parte 7, agora não na suave e fluente dinâmica *pianissimo* da parte 3, mas no *forte*, com acentos pesados a cada semínima e novos fragmentos do tema de oposição, o tema "B", com seus grandes saltos no violoncelo e depois na viola. Finalmente, o todo se estabelece para uma sucessão de fases de fechamento, primeiro explorando distantes regiões espirituais e depois retornando a poderosas e enfáticas afirmações do material temático,[50] antes que a última página surja em um crescendo final e conduza toda a gigantesca estrutura ao seu fim.

O "segundo" final é absolutamente diferente: é um "pequeno movimento" que Beethoven escreveu como substituto, ostensivamente para satisfazer a seus editores, aos intérpretes e ao público ouvinte, e talvez para ganhar um pouco mais de dinheiro. As opiniões reconhecidas sobre esse final é que ele é trivial, de fácil digestão, um adorável movimento em forma de sonata rondó em 2/4 com melodias memoráveis e um ar de taverna vienense. Os defensores da *Grande fuga*, sobretudo os schoenbergianos, o denunciam como uma concessão fácil para a necessidade, e consideram a publicação e a interpretação do quarteto com a fuga como um ato de restauração. Assim, um experiente e muito sério beethoviano escreve:

> *O consentimento de Beethoven em escrever esse novo final foi um ato de resignação ... [A]pesar de toda a sua genialidade, que não pode ser negada no novo final, devemos afirmar que esse movimento não tem absolutamente nenhuma relação íntima com o resto da obra. Para qualquer músico sensível, o início do leve rondó final, após o desvanecimento da sublime cavatina, sempre deve ser um choque pavoroso.*[51]

Schindler notoriamente odiara a *Grande fuga*, e juntou-se à multidão de admiradores que respiraram aliviados ao ouvir o novo final,

persuadindo-se de que sua acessibilidade vinha de sua "similaridade em estilo e clareza com muitos movimentos de quartetos de um período anterior".[52]

Ele não poderia estar mais errado. O inegável ar de encanto e despreocupação do "pequeno final" é enganoso. Ele oculta uma leveza e uma complexidade de interação temática e contraste entre as partes que se encaixam muito bem nos movimentos anteriores do quarteto, não como um grande final, mas como um inteligente, dançante e bem proporcionado movimento de encerramento que distribui generosamente o peso de toda a obra de volta aos seus predecessores. Beethoven não somente devotou um escrupuloso cuidado ao seu planejamento e execução, como procurou fazer com que seu material enfrentasse os movimentos anteriores e também refletisse, de maneira sutil, a seqüência básica de intervalos temáticos que habita não apenas em vários dos últimos quartetos, mas até mesmo na própria *Grande fuga*.

A figura de abertura, um divertido salto de duas notas em oitavas na viola, possui várias funções [*W 59]. Enfatiza a nota Sol, realçando assim a mesma nota que inicia a abertura da *Grande fuga*, mas de maneira totalmente diferente. A figura é um persistente acompanhamento do tema que entra com o primeiro violino (embora mais tarde o salto de duas oitavas acabe tendo também funções motívicas). E os vários retornos da figura de duas notas no curso do movimento permite que Beethoven modele algumas brincadeiras como Haydn, já que ele os utiliza diferentemente a cada vez.[53] O tema principal é suficientemente intricado em seus motivos interiores (nem dois dos primeiros quatro compassos têm o mesmo ritmo), e a velocidade e a verve de todo o movimento partem do caráter *pianissimo* dos primeiros dez compassos.

A exposição do movimento apresenta não duas seções contrastantes, mas três: a primeira na tônica, a segunda na dominante (até aqui tudo normal), mas a terceira em Lá bemol maior, o sétimo grau da tônica Si bemol maior.[54] Esse terceiro segmento da exposição é o ponto crucial do movimento, pois não somente movimenta o elemento temático *legato* num curso novo, mas também cria espaço para grupos de acordes alternados de quatro notas que soam familiares [*W 60].[55]

A figura de quatro notas, com sua forma característica (duas notas em graus conjuntos, depois um grande salto para cima, e então, um movimento em grau conjunto para baixo), é nada menos que uma versão não-cromática da mesma forma que fundamente a abertura do *Quarteto* Opus 132, o principal sujeito da *Grande fuga* – e (antes desse final ser escrito) o grande *fugato* do primeiro movimento do Opus 131! Com tudo isso, o movimento transcorre suavemente para o seu final estabelecido, sem nada do estresse emocional que é exuberante na *Grande fuga*.

O pequeno final, mais uma vez, evoca a questão do dualismo na arte de Beethoven. Já na sua segunda maturidade, vimos algumas obras do mesmo gênero – freqüentemente, próximas, e às vezes publicadas consecutivamente – que exemplificam o dualismo estético: peso *versus* leveza; obtusidade *versus* clareza; complexidade *versus* simplicidade. Entre os exemplos se incluem a *Sonata Waldstein,* Opus 53, e sua companheira, a *Sonata em Lá maior,* Opus 54; a *Quinta* e a *Sexta sinfonia*, que são antípodas correlatas sob vários aspectos; a *Sétima* e a *Oitava sinfonia*, e o Trio *nº 1,* Opus 70 (o *Trio Fantasma*) e seu companheiro curiosamente romântico, o *Trio nº 2,* Opus 70. Em muitos outros casos, contrastes que podemos chamar de dualísticos aparecem nas relações entre um e outro movimento de uma obra cíclica – aqui os exemplos mais palpáveis são as duas sonatas para piano em dois movimentos abreviados, como o próprio Opus 54, o Opus 78 e o quase tardio Opus 90, com seu enigmático primeiro movimento em Mi menor e seu segundo movimento inteiramente lírico. Para o final do Opus 130 e a *Grande fuga,* Opus 133, o dualismo é uma das alternativas, já que na execução precisamos ter um, não o outro, e esse conceito é novo na produção de Beethoven. Mas se considerarmos que o segundo final apresenta um toque de leveza e uma complexidade de ligações contra o peso monumental, a seriedade intelectual implacável e a dissonância pesada da *Grande fuga*, podemos imaginar que Beethoven estava, de fato, dando ao mundo duas escolhas, não substituindo absolutamente uma pela outra. E em apresentações dos ciclos completos dos quartetos de Beethoven, muitos intérpretes, para demonstrar que esse legado não lhes passou despercebido, tocam a obra inteira duas vezes, uma com cada final. Efetivamente, eles estão sendo

fiéis ao espírito com que Beethoven, em seus últimos meses de vida, chegou à complexa visão dessa grande obra.

O Opus 131

Após o término do Opus 130, Beethoven embarcou no *Quarteto em Dó sustenido menor,* Opus 131. Isso significa, e os rascunhos o mostram, que ele saiu diretamente do trabalho da *Grande fuga* para seus primeiros rascunhos desse novo quarteto, "como se", como colocou um escritor, "a profunda catarse do último tivesse liberado o sereno lirismo do seguinte".[56] A isso podemos acrescentar que a imediata mudança da expansiva variedade da *Grande fuga* para a decidida concentração do primeiro movimento do Opus 131 mostra Beethoven adaptando os princípios da fuga a duas situações estéticas inteiramente diferentes, que ele criara em imediata sucessão. Como naquele momento ele havia terminado a encomenda dos três quartetos de Galitzin – compondo-os como uma trilogia de profundidade e alcance como o mundo jamais havia visto –, este novo quarteto era uma aventura independente, e por eles Schott lhe oferecera oitenta ducados em Mainz, trinta a mais do que lhe fora prometido por Galitzin (se ele pudesse receber de Galitzin) para cada um dos três quartetos anteriores.[57] Schott tinha se tornado o maior editor de Beethoven nos poucos anos precedentes.[58] Que ele precisasse de dinheiro, como sempre precisava, é uma básica verdade biográfica, mas nem remotamente basta para "explicar" seu propósito de escrever o Opus 131.[59] Em maio, Beethoven disse a Schott que o novo quarteto estava acabado, mas atrasou sua remessa por vários meses, enviando-o finalmente em agosto. Apesar do choque pela tentativa de suicídio de seu sobrinho Karl, em 30 de julho, ele foi capaz de se recuperar e estar de volta ao trabalho não somente para compor, mas para fazer o seu giro habitual pelos editores para publicá-lo. Ele jamais viu a edição impressa do quarteto, pois a primeira edição não foi publicada senão em junho de 1827, quase três meses depois da sua morte. Nem o ouviu executado em público, pois ele jamais foi tocado num concerto durante o pouco tempo que lhe restou de vida. Entretanto, foi ensaiado privadamente pelo

quarteto então liderado por Joseph Böhm, e em novembro de 1828 Holz aparentemente dirigiu um quarteto que o tocou para Franz Schubert, cujo último pedido musical diz-se que foi o Opus 131.[60]

Que ele então tenha escolhido a estranha tonalidade em Dó sustenido menor representou uma condição vital para o novo quarteto, uma marca da sua especial imagem sonora. Ele não tinha usado essa tonalidade em nenhuma outra obra, além da *Sonata ao luar nº 2,* Opus 27; nem Haydn a usara mais do que uma vez (na *Sonata para piano Hob. XVI/36*, aparentemente escrita nos anos 1770), enquanto Mozart a evitou completamente.[61] Escolher o Dó sustenido menor para o quarteto significou que o movimento melódico do semitom Si sustenido–Dó bequadro imporia o Si sustenido (= Dó bequadro) como a corda solta da viola e, sobretudo, do violoncelo, a região mais grave do registro do quarteto. E Beethoven faz bom uso desse efeito no violoncelo no final do primeiro movimento (com o violoncelo em Si sustenido contra o Ré sustenido agudo do primeiro violino), assim como no tema básico do final. Conseqüentemente, esse uso extremo da corda solta como som condutor é reservado aos dois movimentos em Dó sustenido menor que ancoram a obra.

Como nos Opus 132 e 130, outro plano formal radicalmente novo domina a obra. Pelo fato de Beethoven ter sido persuadido a colocar números nos movimentos (exatamente como ele tinha posto letras de ensaio na primeira grande fuga dupla da *Grande fuga*), o número dos movimentos separados da obra foi fixado em sete. Desde então, sete é o número consagrado na literatura crítica, apesar de isso dificilmente ser importante para a verdadeira organização da obra. O esquema dos movimentos da obra acabada (publicada, como sempre, usando os números de Beethoven) é este:

1. *adagio ma non troppo e molto espressivo*; Dó sustenido menor; 2/2, fecha em
2. *allegro molto vivace*; Ré maior; 6/8; fecha em
3. *allegro moderado*; Si menor–Lá maior; 4/4; verdadeiramente uma curta transição para
4. *andante ma non troppo e molto cantabile*; Lá maior; 2/4

5. *presto*; Mi maior; 2/2; marcado "*attacca*" no final, para se mover sem pausa para
6. *adagio quasi un poco andante*; Sol sustenido menor; 3/4; vai diretamente para
7. *allegro*; Dó sustenido menor; 2/2

Se reconhecemos que o terceiro movimento é simplesmente uma transição de onze compassos entre Ré maior e Lá maior – uma ponte formal e psicológica, mas, realmente, não um movimento independente –, e também que o sexto movimento é uma curta e lenta introdução para o final (apesar de ser na dominante menor), então o quarteto se torna um tipo peculiar de obra em cinco movimentos, algo similar ao Opus 132.[62]

Porém, podemos expressar outro ponto de vista, analisando a obra em quatro grandes unidades:

Unidade 1. Movimentos 1 e 2, onde o primeiro *adagio* em forma de fuga é analisado como uma imensa introdução lenta para um allegro (embora a introdução ultrapasse o allegro no comprimento). A seqüência tonal Dó sustenido–Ré para um par de movimentos adjacentes é inédita em Beethoven, e quase única na literatura; somente o aventuroso Haydn tinha feito isso em sua última sonata para piano, na qual um movimento lento em Mi maior é flanqueado por movimentos em Mi bemol maior. Mas no Opus 131 a seqüência Dó sustenido–Ré é apenas o começo de um movimento tonal para regiões mais vastas. A curta transição (nº 3) leva da Unidade 1 para a Unidade 2.

Unidade 2. O *andante*, um movimento com variações em 2/4; Lá maior (um grau acima no ciclo de quintas do movimento 2).

Unidade 3. O *scherzo*; Mi maior (outro grau acima no ciclo de quintas).

Unidade 4. O *adagio* e o allegro formam, como um par, uma segunda introdução lenta e *allegro*, inteiramente diferente do par dos movimentos 1 e 2; as tonalidades agora são o Sol sustenido menor (relativa menor do *scherzo* em Mi maior) e a tônica inicial do Dó sustenido menor.

E existem premissas para ouvir o todo como uma estrutura enormemente expandida em quatro movimentos, deixando de fora o nº 3, como uma entidade independente, e analisando as partes lentas como introduções. Nesse sentido, parece ter mais um distante paralelo com o Opus 127 ou o Opus 132 do que com o autêntico plano em seis movimentos do Opus 130.

Que todas essas idéias e muitas mais estivessem na mente de Beethoven enquanto trabalhava aparece claramente nos cinco esquemas diferentes de movimentos que foram encontrados em seus rascunhos.[63] No primeiro, Beethoven considerou fazer da obra uma verdadeira composição em quatro movimentos, consistindo em uma fuga em Dó sustenido menor; um recitativo levando para o *andante* em Lá maior; um *scherzo* em Ré maior; e um final na tônica em compasso binário. Entre outros esquemas encontrados nos rascunhos se inclui a redução da obra a um ciclo de três movimentos, com uma fuga de abertura em Dó sustenido menor, seqüência que lembra a *Sonata ao luar*, de vinte e cinco anos antes.[64] Mas todos os outros esquemas trazem de volta o *andante* em 2/4, mostrando que ele queria claramente manter o movimento do meio com variações, como um contraste ao primeiro movimento, em forma de fuga. O esquema do movimento nº 3 inclina o plano harmônico na direção do Fá sustenido menor, depois da fuga de abertura em Dó sustenido menor; isso deveria ser seguido por um *allegro* em Fá sustenido menor, em 6/8; depois por um movimento lento em Lá maior; depois um *scherzo* em Fá sustenido menor; e finalmente um quinto movimento em Dó sustenido menor. No final desse terceiro esquema rascunhado, existe uma anotação, "final do último movimento", mostrando um encerramento em Ré bemol maior! E esse esquema se liga a um rascunho de final surpreendente na partitura, no qual fica claro que Beethoven estava pensando em terminar a obra com um poslúdio em Ré bemol maior, cujo tema é idêntico ao tema do movimento lento do Opus 135![65] Essa transferência é ainda mais notável do que a mudança do *Alla danza tedesca* do Opus 132 para o Opus 130 (mudado de Lá maior para Sol maior). Naturalmente a idéia de terminar a gigantesca obra como um todo no tom maior (parágrafo final e acordes finais em Dó sustenido maior) sobrevive

na versão final. Os esquemas dos movimentos restantes (quarto e quinto) incluem outras fantasias elaboradas sobre os movimentos intermediários, mas todos os planos mantêm a fuga intacta.

A abertura do primeiro movimento é extraordinária [*W 61]. O lento desenrolar das quatro aparições do sujeito principal, na estrita ordem em forma de fuga, e de cima para baixo, preenche gradualmente o espaço do registro; percebemos repentinamente que o compositor dessa exposição profundamente expressiva tinha escrito os compassos iniciais da *Nona sinfonia*, três anos antes, nos quais o preenchimento do amplo espaço do registro também acontece gradual e sistematicamente, embora, naturalmente, usando meios inteiramente diferentes.

Uma característica central do sujeito é sua divisão em duas partes: o motivo principal "a" de quatro notas, com seu movimento melódico V-VII-I-VI (trazendo o foco sobre os semitons V-VI e VII-I), e sua conclusão, o motivo "b", um motivo de mudança gradual em torno do quinto grau da escala (Sol sustenido). A qualidade expressiva especial do crescendo inicial, levando a um acento sobre o Lá no compasso 2, seguido por um *piano* constante na conclusão do tema, dramatiza a divisão entre as duas partes e prepara o caminho para o uso contrastante desses dois tipos de gestos – o gesto dinâmico do crescendo para o acento, e o gesto plácido e fluente – por todo o movimento.

Uma vez realizada a exposição, o movimento continua por uma série de segmentos muito bem encaixados, alguns deles um *stretto*, imitação rigorosa do motivo principal, outros usando o motivo da conclusão, e finalmente uma aumentação no violoncelo para terminar o movimento. Tudo isso é entrelaçado num contínuo tecido em forma de fuga, enquanto ao mesmo tempo o grande plano harmônico e temático se estende muito mais amplamente do que na maioria das fugas tradicionais – e pressagia a trajetória harmônica mais ampla dos movimentos do quarteto. No primeiro movimento, o esquema modulatório leva do Dó sustenido menor inicial para Si maior e Ré sustenido menor, para Mi maior e Lá maior, para Ré maior, e então retorna à sua tônica inicial, Dó sustenido menor, fixando-se firmemente na tonalidade da tônica até o final, apesar de umas poucas inflexões.[66] Esse retorno parece de alguma

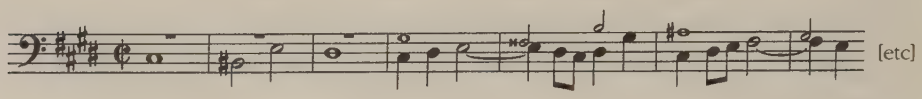
forma uma recapitulação em forma sonata, sentimento que é reforçado quando a viola então traz de volta o primeiro tema, de forma completa, na tônica inicial, Dó sustenido menor, *pela primeira vez desde o começo*, e é respondida pelo segundo violino em rigorosa imitação do motivo principal na subdominante (Fá sustenido menor), com exatamente as mesmas alturas que ouvimos perto do início do movimento. Durante o movimento, o sujeito principal, especialmente o motivo de conclusão, apareceu de várias maneiras, como diminuição e stretto (imitação rigorosa). Uma passagem, em particular, sempre tocou profundamente a mente dos ouvintes por sua beleza sensual: os dois violinos sozinhos respondem um ao outro com uma visão modificada do motivo da conclusão [*W 62].[67]

O padrão maior da dinâmica do movimento primeiro oscila entre períodos de padrões de crescendo para o acento e períodos de fluxo sereno. Mas no último grande segmento, tendo a harmonia se estabelecido na tônica, as frases em crescendo se tornam mais e mais freqüentes, mais e mais insistentes. À medida que o movimento alcança seu clímax, as crescentes e decrescentes ondas de intensidade coincidem com os extremos de dissonância, criados pelo Ré bequadro agudo no primeiro violino, contra o grave Si sustenido no violoncelo [*W 63]. Nenhum momento da resolução harmônica, em nenhum outro lugar da música, é mais forte do que a chegada do acorde Dó sustenido maior nesses compassos de conclusão, pois esse acorde não foi ouvido antes no movimento, e não será ouvido novamente até o final do último movimento.

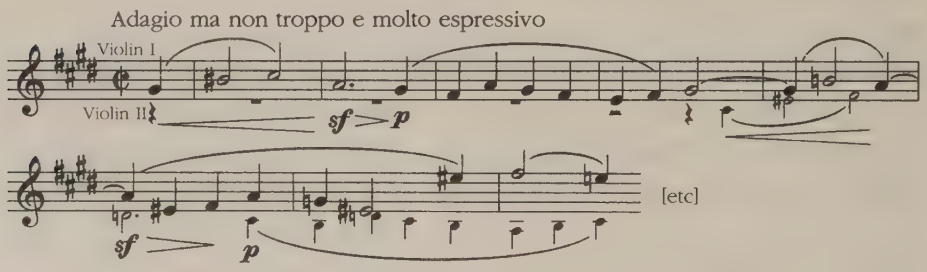
Atualmente é lugar-comum na literatura musical crítica afirmar que a substância intervalar do sujeito principal da fuga (dois semitons separados por uma terça maior, com quatro notas variadamente intercambiáveis em relação à ordem) é quase idêntica a um sujeito tradicional de fuga, que se origina em antecedentes que remontam a Bach. Outros compositores, inclusive Haydn e Mozart, também a usaram. Em todos esses exemplos, como no Opus 131, os dois semitons ocorrem nos relacionamentos dos graus VII-I e VI-V em menor, que Kirkendale chamou de um *pathotype*.[68] No entanto, o que não foi devidamente considerado é a probabilidade de que somente Bach seja o verdadeiro pano de fundo

para esse movimento, em particular seu *Cravo bem-temperado*, com sua sucessão de obras-primas em forma de fuga. Lembramos, naturalmente, que Beethoven conhecia a coleção (pelo menos o Livro I e talvez ambos os livros) desde a sua infância.[69] O tema da própria *Fuga nº 4 em Dó sustenido menor* de Bach, do Livro I, tem uma óbvia afinidade com o tema de Beethoven:

a) Bach, O cravo bem-temperado, *Livro I,* Fuga nº 4 em Dó sustenido menor, *início:*



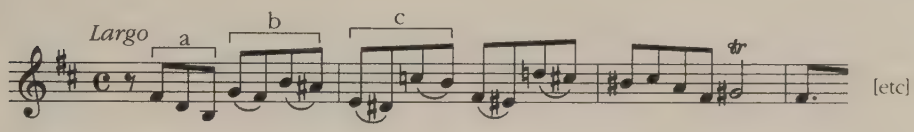
b) Beethoven, Quarteto para cordas em Dó sustenido menor *Opus 131, primeiro movimento, início:*



Mas há mais. Outra fuga de excepcional importância é a última do Livro I, nº 24 em Si menor. Bach organizou a coleção não somente para mostrar a viabilidade de todas as tonalidades maiores ou menores (mostrando assim que o teclado é "bem-temperado" e completamente usável), mas também para demonstrar a ampla variedade dos sujeitos, e o que poderia fazer com eles numa composição de fugas conseqüentemente ricas e variadas. A primeira fuga do livro inicia com uma figura ascendente em Dó maior, que lembra o hexacorde "natural" da música medieval e renascentista em sua posição normal em Dó, subindo do Dó para o Lá, depois avançando progressivamente. Na última fuga do livro, Bach usa um sujeito "moderno", que inclui todos os doze tons da escala cromática

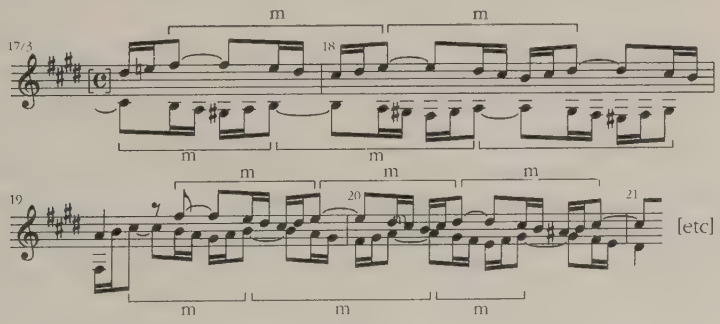
e também é elaborado de tal forma que, depois do uso inicial dos tons do acorde na tríade tônica de Si menor, forma grupos de quatro notas com progressivo conteúdo cromático e extensões ampliadas de intervalo. Se marcarmos os componentes como unidades, "a", "b" e "c", tornam-se claras algumas afinidades com o sujeito de Beethoven.

Bach, O cravo bem-temperado, Fuga nº 24 em Si menor, *início com motivos iniciais nomeados "a", "b", "c":*



Depois do movimento triádico inicial da figura "a", a figura "b" tem exatamente a mesma altura do sujeito de Beethoven; e a figura "c" apresenta a figura relacionada que ele usa na abertura do Opus 132; daqui em diante, é apenas um passo para a forma que ele usa no tema da *Grande fuga*. E uma passagem mencionada anteriormente do primeiro movimento de Beethoven também é prefigurada num episódio encontrado na *Fuga em Si menor,* de Bach:[70]

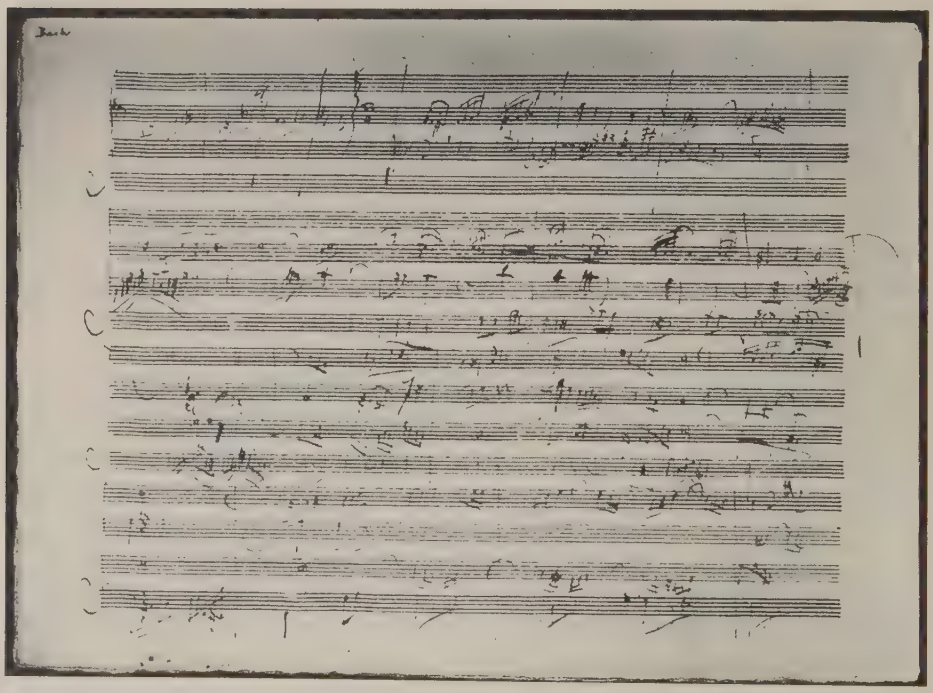
Bach, O cravo bem-temperado, *Livro I,* Fuga nº 24 em Si menor, *extrato, com motivo marcado "m":*



É certamente surpreendente descobrir que Beethoven copiou essa fuga em Si menor do *Cravo bem-temperado*, em quatro pentagramas,

para o quarteto de cordas. A cópia deve ter sido feita por volta de 1817, época em que as fugas de Bach estavam realmente em sua mente, como podemos ver pelo fato de que, aproximadamente na mesma época, e enquanto compunha a *Sonata Hammerklavier*, ele copiou a *Fuga em Si bemol menor* do Livro I, da mesma coleção.[71]

De uma maneira ou de outra, cada um dos movimentos restantes reflete a influência do sujeito principal da fuga, pois o conteúdo de intervalos do tema principal de cada movimento sucessivo contém elementos inconfundíveis da configuração de semitons e saltos do motivo principal do tema da fuga. O movimento *allegro* em Ré maior, nº 2, contrasta agudamente com a sinuosidade profunda da fuga precedente. Sua abertura progride em frases simétricas suavemente estruturadas num Ré maior definido, com acordes sustentados nas cordas graves. Embora o tema ganhe em urgência e complexidade à medida que avança, seus amplos contornos são tão claros quanto sua substância melódica.



Fuga nº 24 de O cravo bem-temperado *de J. S. Bach, Livro I, copiado por volta de 1818 por Beethoven, que a usou como tema e fonte de idéias para seus últimos quartetos para cordas (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Viena).*

Do sereno final *allegro* emerge a curta e curiosa transição (nº 3) que primeiro estabelece Si menor e então Mi como dominante de Lá maior. A pequena peça inicia num *allegro* como se estivesse citando a abertura do nº 2 Opus 59; então, através de figuras curtas (como na abertura do primeiro movimento, indo para baixo, em imitação, do primeiro violino para o violoncelo), ela cadencia firmemente em Si menor. Daí em diante o andamento muda para *adagio*, onde o primeiro violino decola com uma longa *volata* (vimos essas cadências antes, na escrita dos quartetos de Beethoven, como no nº 1 Opus 59 para preparar o final) – e toda a pequena passagem prepara caminho para o lirismo que está por vir.

O que se segue é a peça central de toda a obra – um movimento *andante* com variações em Lá maior. Sua configuração maior é a de um tema e seis variações mais coda, mas isso é meramente o esqueleto. Seu tema é uma melodia lírica em Lá maior, dividida entre as duas partes do violino, de forma a salientar os graus I-VII-IV-IV-III da escala (Lá–Sol sustenido–Ré–Dó sustenido), refletindo assim a figura de semitons mais salto. As variações derramam todo tipo de luz nova nas possibilidades inerentes do tema, executando o processo das variações como uma espécie de contraparte formal para aquilo que o movimento em forma de fuga faz de maneira combinatória no seu primeiro tema, do qual essa melodia em Lá maior é uma relativa. E a coda do movimento irrompe livremente do processo de variação, e progride numa sucessão de curtas frases construídas sobre a abertura do tema, primeiro em Dó maior, depois novamente em Lá maior. Ela então passa repentinamente para Fá maior, e depois acelera numa explosão do primeiro violino, que leva a uma fantástica cadência arrebatada até o ápice emocional de todo o movimento, um acorde em Lá maior em registros extremos, com seu VII-I agudo no primeiro violino. Isso relembra o VII-I que tinha sido proeminente no sujeito da fuga, e então desliza para baixo, para o encerramento quieto e sereno na extensão aguda de todas as quatro cordas.[72]

O *scherzo* irrompe como uma figura triádica grave vociferando no violoncelo, depois um silêncio; então o tema principal recolhe essa figura e a impulsiona para a frente. Os *scherzi* binários são mais comuns nas

últimas composições de Beethoven do que nas primeiras, onde algum exemplo raro tem sido o *scherzo* em 2/4 da inteligente *Sonata para piano nº 3,* Opus 31. Outros exemplos são encontrados no Opus 110, no *Quarteto,* Opus 130 e os trios dos *scherzi* da *Nona sinfonia* e da *Sinfonia pastoral* (a *Pastoral* ocorreu a Wagner quando ele escreveu uma anotação de programa para esse quarteto). Nesse movimento, a esfera da experimentação com sonoridades vai muito além até mesmo dos *scherzi* mais expansivos de quartetos anteriores de Beethoven – testemunha disso são os variados usos do *pizzicato*, e a exposição final do tema principal *sul ponticello*, um primeiro uso dessa rubrica na escrita de quartetos, que diz aos intérpretes para tocarem perto da ponte, produzindo um efeito nasal estranho e uma paródia do tema. Mas o movimento recupera sua gravidade e a posição normal do arco logo antes do final, e a cadência final termina com todos em *fortissimo*, num crescendo esmagador. Então vêm os três portentosos golpes em Sol para preparar a outra tonalidade e o novo movimento.

O novo movimento é um *adagio* em 3/4 em Sol sustenido menor. O *adagio* traz a exposição e três repetições de uma frase temática definida. É uma canção triste que termina sobre a tônica, a segunda vez com um pungente e segundo grau bemol (Lá bequadro) que intensifica a inflexão do semitom na cadência a cada vez que aparece. O movimento breve também inclui uma figura curta, derivada do tema principal e usada em imitação.[73] Antes de poder se expandir ainda mais, a obra mergulha para o final.

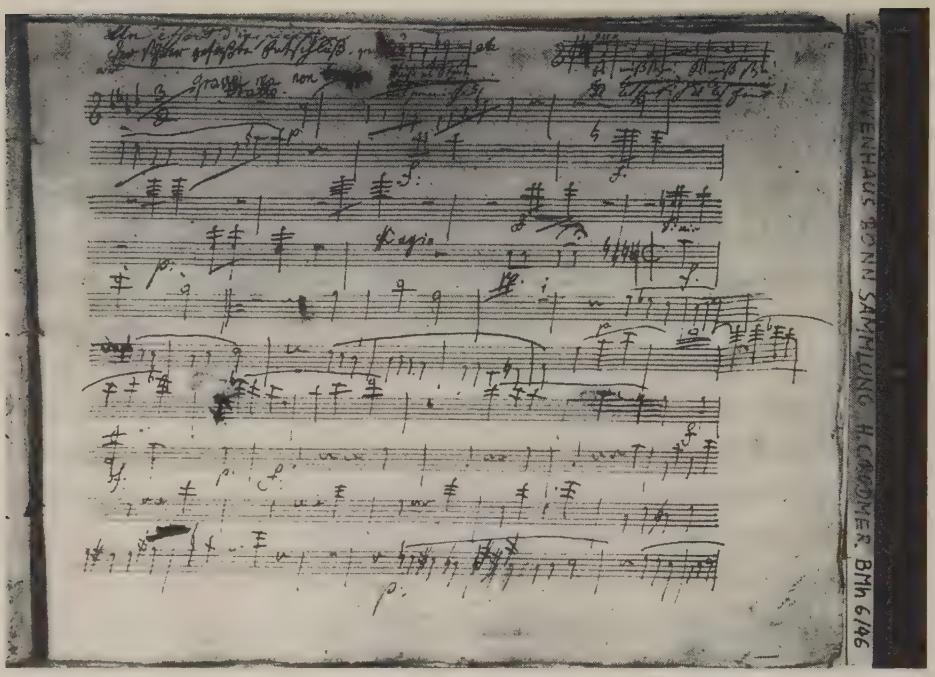
O final precisa ancorar a obra como um todo tonal, cíclico, formal e psicológico. E faz tudo isso. Primeiro restaura o Dó sustenido menor de forma absoluta; segundo, seu tema principal tem claras afinidades de intervalo com a abertura do sujeito da fuga [*W 64]. Tem um motivo principal compacto (dessa vez duplo: afirmação e resposta), e o motivo final escalar num ritmo pontuado que não tem precedentes na obra. Depois desse, irrompe um terceiro tema importante, também claramente derivado, nos intervalos e no ritmo, do motivo principal do sujeito da fuga (agora a seqüência de quatro notas começa como I-VII-VI-V), e emerge uma frase na medida completa em oito compassos [*W 65].

A forma maior do final oscila entre os retornos do tipo rondó do tema de abertura (embora não na tônica inicial pelo menos até a metade) e as características da forma sonata. Essa ambigüidade da forma, rondó ou sonata, não é nova nos finais de Beethoven, como os últimos movimentos da *Segunda* e da *Oitava sinfonia* podem testemunhar. Mas aqui ela aparece num contexto no qual somente os contornos mais abstratos governam a ação. Opto pela interpretação na forma sonata, que tem mais sentido na situação. Afinal, não é por acidente que o retorno maior e mais forte do tema principal é reservado para seu reaparecimento na tônica, Dó sustenido menor,[74] onde ele retorna *fortissimo* no violoncelo, sob figuras contrastantes poderosas nas cordas agudas, como se existissem elementos demais para serem levados em conta, para ter uma repetição simples e direta da exposição uníssona da abertura do tema.

A fúria do *allegro* final libera a contida energia que é tão liricamente controlada nos três movimentos anteriores: a fuga, o allegro em Ré maior e o *andante*. No *scherzo*, o pandemônio é liberado, mas numa tonalidade subsidiária, e com sagacidade e humor. A introdução em Sol sustenido menor faz retornar a obra à seriedade contemplativa do primeiro movimento, e assim permanece para, no final, encontrar novas reservas de energia e com elas recuperar a nota de coragem com a qual a obra termina. A mudança para Dó sustenido maior no final, com seus acordes triplos e a tônica no grave, toma posse da obra inteira e a leva ao seu ponto inicial em uma nota de grandeza, não mais (e não possivelmente) o final em triunfo de obras heróicas anteriores, mas com uma característica mais profunda de afirmação, que emerge da tragédia em sua forma mais elevada.

O Opus 135

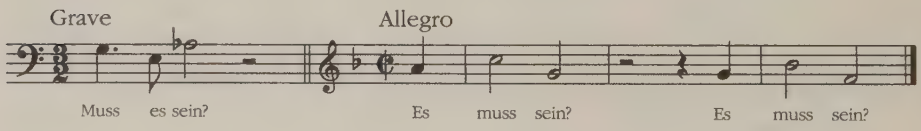
Nos rascunhos, nas legítimas cópias autógrafas de Beethoven da partitura ou das partes e na primeira edição do seu último quarteto – Opus 135 em Fá maior – existe um enigmático cabeçalho seguido por uma pauta musical contendo duas frases musicais, ambas com texto.



O início do manuscrito autógrafo da parte do primeiro violino no finale *do* Quarteto, *Opus 135, de Beethoven. O cabeçalho, inserido pelo compositor em todas as quatro partes das cordas, indica (na tradução): "Resolução alcançada com dificuldade". E abaixo: "É necessário?" "Sim, deve ser!" (Biblioteka Jagiellońska, Cracóvia).*

Transcrição do cabeçalho original do finale *do Opus 135:*

Der schwer gefaßte Entschluss



Esse cabeçalho é traduzido como "A difícil tomada de decisão"; "É necessário?" "Sim, deve ser!" A anotação se relaciona diretamente a um cânone, WoO 196, que Beethoven supostamente teria escrito alguns meses antes de começar a trabalhar neste quarteto. O alegre cânone em quatro vozes sobre o texto *Es muss sein! Ja, heraus mit dem Beutel!* ("Deve ser! Sim, abra a sua carteira!") usa o mesmo tema básico do final. Segundo Holz, a história se refere a um músico amador chamado Ignaz Dembscher,

que realizava sessões de música de câmara em sua casa, em Viena. Parece que Dembscher não tinha assistido à estréia do Opus 130, em março de 1826, mas queria apresentar a obra em sua casa, pois, como relata Thayer, "para ele era fácil conseguir as partituras manuscritas do próprio Beethoven".[75] Mas Beethoven se recusou a entregá-las, porque ele não tinha ido ao concerto de Schuppanzigh; assim, Holz disse a Dembscher que enviasse a Schuppanzigh cinqüenta florins, o preço do ingresso do concerto. Dembscher supostamente teria perguntado em tom de brincadeira: "É necessário?" Então, quando Holz contou tudo isso a Beethoven, supostamente ele logo se sentou e escreveu o cânone a quatro vozes.[76]

Mas as evidências no rascunho indicam outra data. Uma opinião aceita é que Beethoven escreveu o cânone em abril, mas não embarcou no Opus 135 antes do final do verão ou início do outono de 1826. Durante a primavera de 1826, ele estava profundamente engajado na composição do Opus 131, que terminou (disse ele numa carta) no dia 12 de julho. Os rascunhos mostram que os esboços do cânone (inclusive os fragmentos com seu texto, como *heraus mit dem Beutel*) são feitos em folhas que contêm rascunhos para a conclusão do Opus 131, e a evidência física e manuscrita aponta para sua composição nesse período aproximado.[77] Se isso for verdade, então o cânone pode ter sido composto ainda depois de abril, já que também se vê, no material rascunhado, que o cânone e o *finale* foram ambos escritos perto do final do trabalho de Beethoven no *Quarteto em Dó sustenido menor*.[78] Essa data geral é confirmada pelos "Cadernos de Conversação", que contêm uma anotação de julho em que Beethoven menciona para Holz os planos para um novo quarteto em Fá, e sobre os quais Holz observa que "vai ser o terceiro em Fá maior ... ainda não existe nenhum (isto é, quarteto) em Ré menor".[79] Às vezes os rascunhos do cânone e do final estão tão estreitamente emaranhados que não puderam ser, ou pelo menos ainda não foram, inteiramente separados um do outro.

Tudo isso é para explicar a surpreendente inscrição que Beethoven colocou no cabeçalho da música, *Der schwer gefasste Entschluss* (A difícil tomada de decisão). Essas palavras têm sido interpretadas diferentemente pelos estudiosos, como uma brincadeira, como uma concisa expressão alemã da vida diária, ou, num tom sério, como uma referência à alegada

dificuldade de Beethoven para decidir acabar a obra, por causa da tentativa de suicídio de Karl, e por causa do seu próprio desespero e debilitação.[80] A expressão *Der schwer gefasste Entschluss* tem um tom formal e de legalidade e, portanto, lembra a utilização mal-humorada, áspera e agressiva de uma linguagem legal, por Beethoven, quando ele queria ser amargo ou irônico, como no rascunho do ataque aos editores, a respeito da completa edição das suas obras, que ele deixou entre seus papéis póstumos. Como uma expressão formal, a frase *Unterzeichnete den Entschluss gefasst* ("O signatário chegou a uma decisão") foi usada pelo arquiduque e pelos príncipes Lobkowitz e Kinsky em 1809, no acordo legal pelo qual concordavam em pagar a Beethoven uma anuidade de quatro mil florins.[81] Como os rascunhos de Beethoven do final incluem um par de frases alternativas – *der gezwungene Entschluss* ("a forçada decisão") e *der harte Entschluss* ("a difícil decisão") –, podemos vê-lo tentando elaborar outras possibilidades em seu estilo habitual, como fez quando tentava encontrar a melhor forma de introduzir o barítono solista no final da *Nona sinfonia*, com seu sentencioso *O Freunde*.[82] Em todo caso, a versão final do cabeçalho se refere diretamente às duas frases musicais do texto que se seguem, e que estão em clave de Fá, em tempo *grave*, no compasso 3/2. Elas consistem na figura de três notas sobre a questão *Muss es sein?*, e sua resposta, em clave de Sol, *allegro*, 2/2, *Es muss sein!*, que é dada duas vezes. As duas frases antecipam diretamente a abertura das principais partes do final.

Embora o legendário humor de Beethoven esteja copiosamente representado nessa obra, e embora toda a inscrição possa ser vista como brincadeira, existem mais coisas aqui do que os olhos podem ver. Outros movimentos dos últimos quartetos possuem títulos especiais, como o *Heiliger Dankgesang* (Cântico sacro de agradecimento) do Opus 132, e a cavatina do Opus 130; mas eles diferem porque exprimem que esses movimentos são instâncias especiais para tipos geralmente conhecidos de melodias, orações e árias. Mais similar ao cabeçalho do Opus 135, como afirmação pessoal, é a inscrição sobre o "Dona nobis pacem" da *Missa solemnis*, isto é, "oração para a paz interior e exterior". Essa é também profundamente pessoal, e sabemos que também aqui Beethoven trabalhou longamente sobre o seu fraseado antes de encontrar a solução

correta.[83] Um exemplo anterior – notavelmente para um final de quarteto – é *La Malinconia*, como título para o último movimento do nº 6, Opus 18.

Conseqüentemente, deveríamos levar a inscrição a sério, como uma afirmação pessoal sobre o conteúdo do movimento e seus significados. Um deles emerge de sua função "preambular"; as frases mostram que o movimento será dialeticamente baseado em dois elementos musicais – ou duas formas do mesmo elemento – que vão com essa pergunta e essa resposta. A resposta, sua inversão próxima, musical e verbalmente, sobe e cai. A resposta aparece duas vezes, para tornar a resposta mais enfática, mas também porque a segunda frase leva o motivo para baixo um intervalo inteiro. A pergunta (como a abertura mostra na armadura da clave) é em Fá menor; a resposta, em Fá maior. Então a polaridade é aquela do menor seguido do maior; da dúvida seguida da asserção; da incerteza seguida de um gesto duplamente enfático de determinação. Não existe um orador personificado: é, como colocou Kerman, o quarteto que fala.[84]

Qual é o significado da inscrição? Não sabemos, e supostamente não devemos conhecer o que está sendo perguntado ou respondido, em nenhum sentido específico. Não podemos deixar de sentir que algo básico está acontecendo, mas não podemos defini-lo em palavras ou conceitos. Esse pode ser o ponto. Como nos recitativos do violoncelo grave da *Nona sinfonia*, e em vários pontos de outras obras posteriores, Beethoven está dirigindo a música instrumental para os limites da palavra, fazendo os instrumentos "quase falarem" – como o fez em recitativos e em outros movimentos e obras instrumentais "quase cantados" desde o início –, mas com essa inscrição rúnica ele eleva o potencial semântico de duas figuras musicais vitais a uma altura ainda mais elevada, usando as versões preambulares, ou prefaciais, dessas figuras como cenários para pequenos trechos de texto.

Várias decodificações foram sugeridas. Uma é que essa inscrição se refere ao próprio sentido da luta para encontrar o significado da vida, que para Beethoven se encontra na arte. Ele havia escrito o seguinte ao príncipe Galitzin, em sua carta sobre a correção no Opus 127:

> *Acredite em mim quando digo que meu desejo supremo é que minha arte seja bem aceita pelas pessoas mais nobres e mais cultas. Infelizmente somos rudemente arrastados do elemento sobrenatural da arte para os lados mais mundanos e humanos da vida. Ainda assim, não são precisamente eles que têm a ver conosco?* [85]

A inscrição também pode ser relacionada àqueles dizeres rúnicos do *Tagebuch* de 1811-18, no qual Beethoven buscou refúgio de seu isolamento e sofrimento psíquico, em *mottos* e declarações de resignação estóica. Assim: "Aprende a manter o silêncio, ó amigo" ou "Vive somente para a tua arte, pois és muito limitado pelos teus sentidos; ainda assim essa é a única existência para ti". E mais adiante: "Paciência – Resignação – Resignação. Assim aproveitamos da mais profunda miséria e nos tornamos valiosos, de forma que Deus (pode nos perdoar) nossos erros".[86] A pergunta e a resposta, "É necessário?" "Sim, deve ser!" são como uma anotação do *Tagebuch* numa obra acabada. Deveríamos lembrar também o comentário de Holz para von Lenz de que, quando ele disse a Beethoven que o seu favorito entre os três quartetos Galitzin era o Opus 130, Beethoven respondeu: "Cada um tem sua própria característica! A arte exige de nós que não fiquemos parados"; e Holz acrescentou que "ele costumava falar dessa maneira, num estilo imperial". Não é difícil imaginar Beethoven perguntando e respondendo à questão "É necessário?", para si mesmo, e talvez para outros, não esperando nenhuma explicação, e não dando nenhuma.

O esquema formal de toda a obra tem ocasionado comentários, muitos dos quais associados à visão de que o Opus 135 é uma regressão, um recuo para as técnicas e os modelos clássicos de composição. A base para esse julgamento jaz essencialmente nas aparências, no retorno de Beethoven, nessa obra, a uma escala menor de composição, ao seu restabelecimento do modelo tradicional em quatro movimentos, à aparente renovação dos procedimentos da forma sonata no primeiro e no último movimento. Kerman o coloca entre as obras que chama de "nostálgicas – indefiníveis 'paródias' espirituais de um estilo anterior, evocações do mundo artístico de Haydn e Mozart", e Ratner ouve "uma parte apreciável

dessa obra que relembra ao ouvinte um estilo anterior, *galant*, do século XVIII".[87] Mas esses comentários deixam de olhar atrás da máscara de afabilidade que o quarteto usa na superfície, revelando características inconfundíveis de seu estilo posterior de quarteto, e muita coisa que toma novas direções dentro desse estilo.[88] Podemos também considerar que, anteriormente, quando Beethoven queria equilibrar uma grande obra heróica ou trágica com uma mais modesta e íntima, com freqüência se voltava confortavelmente para o Fá maior: consideremos o Opus 54 depois da *Waldstein*, a *Sexta sinfonia* depois da *Quinta*, a *Oitava* depois da *Sétima*.

A frase de abertura do primeiro movimento revela sutilezas que possivelmente não poderiam ser provenientes de épocas anteriores [*W 66]. Se olharmos para a figura de abertura curiosamente lacônica da viola, várias características emergem. A mais óbvia é a abertura fora da tônica Fá maior, com duas principais subfiguras. Uma delas é a pequena figura de três notas que sobe rapidamente do Sol para o Si bemol (logo ecoada pelo primeiro violino); a outra é uma figura pontuada em Fá–Sol–Mi que segue imediatamente depois.

Além disso, as primeiras notas da frase da viola, subindo do Sol para o Si bemol, e voltando para o Fá, delineiam o acorde *Es muss sein* do cânone e do final – literalmente idêntico à sua segunda repetição que começa em Sol. Os intervalos em quarta justa são onipresentes no movimento, assim como são proeminentes na figura *Es muss sein*. A segunda figura ouvida na viola e no violoncelo, que mistura o Fá maior e o menor, é uma forma comprimida no mesmo tipo de tema básico que domina os últimos quartetos – dois semitons com um salto interno – que conhecemos das aberturas do Opus 132, do Opus 131 e da *Grande fuga*.

O desenvolvimento ulterior do primeiro movimento é repleto de momentos inesperados e estranhos que têm estimulado questões sobre o uso de frases descontínuas, curtas e incisivas, cuja ordem e cujas posições são suscetíveis de curiosos intercâmbios, como se as frases ouvidas anteriormente pudessem ser colocadas mais tarde na imaginação, embaralhando o sentido do tempo. Tem-se conjeturado que esse movimento faz uso de várias ordens de tempo, e o faz incrustando "polifonicamente"

tanto eventos "não-lineares" como "lineares" no interior da obra, separando seu tempo registrado de seu "tempo gestual". Como exemplo, cita-se a pesada cadência imediatamente após as aberturas do movimento, momento que tem impacto mas não a função de uma cadência final, cadência que é encontrada logo depois do início da recapitulação e no final do movimento.[89] Não é simplesmente que essas cadências são idênticas, mas que efetivamente o movimento "termina três vezes", e que "esses momentos não parecem se reportar um ao outro ou se repetir tanto assim, já que parecem ser exatamente o mesmo momento no tempo gestual, tempo experimentado".[90] A capacidade do primeiro movimento de sustentar essas interpretações enquanto mantém a lógica e a continuidade dos elementos e temas de suas frases apenas começa a sugerir o alcance de suas sutilezas. Que o movimento compartilha procedimentos familiares a outros quartetos do último período aparece no uso do artifício contrapontístico. Assim, o desenvolvimento começa com um *fugato* construído na figura de abertura, e com um curioso tema de salto e grau conjunto (que inicialmente aparece logo depois da primeira das três cadências), que agora se combina à maneira de uma fuga, antes de dar lugar a outros processos contrastantes que levam essa seção a progredir por suas trilhas harmônicas.

O *scherzo* é outro exemplo do mordaz humor de Beethoven, agora desatrelado em escala colossal por meio dos deslocamentos rítmicos da primeira frase [*W 67]. A síncope e o deslocamento lembram remotamente um scherzo anterior em Fá maior, o da *Sonata para violino,* Opus 24 – em que o violino fica persistentemente em tempo fraco com o piano da mesma maneira que no *scherzo*; também, como aqui, o trio alivia a tensão rítmica trazendo todas as partes para a regularidade antes que a reapresentação do *scherzo* novamente as separe. A expansão harmônica do *scherzo* o marca como um verdadeiro Beethoven da última fase: o esboço harmônico maior do movimento, com grandes partes em Fá maior, Sol maior e Lá maior, espelha-se no mais amplo espectro do movimento melódico ascendente de Fá para Sol, para Lá, proeminente na primeira frase do primeiro violino. E, além do irresistível ímpeto de todo o movimento, sua atenção obsessiva para com certos elementos excêntricos

(por exemplo, o Mi bemol repetido nos tempos fracos, que começa a segunda parte do *scherzo*, e a repetição incessante do mesmo acorde por mais de cinqüenta compassos no final do *Trio*!) deixa um sentimento que esse, ainda mais do que os outros mais recentes *scherzi*, é carregado de complexidades internas que somente aqui e ali brilham como momentos de surpresa. A maior dessas surpresas é, seguramente, o final. Repetindo três vezes o acorde tônico em tempos fracos (no ritmo do enigmático Mi bemol que apareceu anteriormente), o final se acalma por meio dos sucessivos níveis da dinâmica, do *forte* através de um diminuendo para *piano*, para *più piano*, para *pianissimo*, e então para um repentino tempo *forte* que tira o nosso fôlego [*W 68]. Pensando em retrospectiva, podemos lembrar que essa maneira de terminar o movimento com dinâmica "construída em terraços" que se tornam progressivamente mais suaves foi sua maneira de terminar vários movimentos lentos dos últimos quartetos: o *Heiliger Dankgesang* do Opus 132, a cavatina do Opus 130 e o primeiro movimento, *adagio*, do Opus 131.[91]

Para fermentar a destreza e o brilhantismo com a profundidade de sentimento, Beethoven introduz o movimento lento, *lento assai, cantante e tranquillo* (muito lento, melodioso e tranqüilo). Esse movimento em Ré bemol maior se compara a outros movimentos ao compactar a densidade de pensamento num curto espaço de tempo, agora na forma de uma bela melodia mais as variações que ordenam os procedimentos de variação, consagrados pelo tempo, cada um adicionando uma nova camada de significado emocional ao movimento que o precede. A "cortina" de abertura, construindo um acorde tônico de Ré bemol maior pela adição de um instrumento a cada marcação, lembra-nos a abertura do movimento lento da variação do Opus 127, e podemos lembrar também que todo este *lento* em Ré bemol maior, que é tão centrado e "estabelecido" quanto qualquer movimento lento beethoviano, chegou a ser considerado como um final tranqüilo para o Opus 131. Mais lembranças de outros quartetos recentes são encontradas na sua variação *più lento*, nº 2, que é marcada em Dó sustenido menor e nos lembra a parte "oprimida" (*beklemmt*) da cavatina do Opus 130. A imitação canônica entre o violoncelo e o primeiro violino na terceira variação liga o movimento, por

associação, a alguns dos momentos mais profundos do primeiro movimento do Opus 131, conexão que retornará no final.

E, finalmente, "A difícil tomada de decisão" nos leva ao final [*W 69]. O contraste da pergunta e da resposta, com suas duas versões do mesmo motivo básico, forma a essência do movimento, última aventura de Beethoven na dialética. O *grave* insiste na pergunta, apresentando-a sempre no registro grave, e repetindo-o quatro vezes, insistentemente, nos graus ascendentes da escala de Fá menor; a princípio as cordas superiores respondem docemente com figuras escalares em Fá menor, depois em Si bemol menor, mas rapidamente reduzem seu material para uma figura *forte* de três notas, que repetem até o final. Essa figura parece suavizar o diálogo das cordas agudas e graves nos três últimos compassos do *grave*, quando a "pergunta" desaparece, e somente a figura permanece: significativamente isso acontece enquanto as cordas agudas alcançam a nota Ré bemol, pois a figura Ré bemol–Dó estará entre os mais importantes elementos de todo o final. E agora a "resposta" irrompe no Fá maior da parte principal, *allegro*, do final, sobre um baixo ascendente que consegue inserir um Mi bemol no conteúdo da sua escala em Fá maior.

A continuação da frase *Es muss sein* é uma daquelas passagens do discurso beethoviano que acabam tendo uma importância maior do que parecem ter a princípio. Essa segunda figura do *allegro* tem sido notada por ter sua forma de quarta descendente e na terça ascendente que o relaciona ao tema principal do movimento lento, e ao contorno do próprio *Es muss sein*; mas o que não foi observado é que ele também volta para trás, para o final do tema principal do primeiro movimento do Opus 131, que é usado ao longo daquele movimento. Vemos essa figura no Opus 131, na diminuição e onde ele emerge em cânone entre os dois violinos, cantando no registro superior. Esse final do Opus 135 segue estritamente seu modelo estrutural, por mais diferente que seja o contexto emocional e estético. Em vários lugares do movimento, a figura combina consigo mesmo como um cânone, mas com as respostas canônicas em alturas diferentes: o ponto culminante desses momentos é a parte em Ré maior na recapitulação, que replica a parte em Lá maior, mas com o violoncelo como voz condutora. Quanto à importância dessa figura, ela nos remete

ao Opus 131 – mas já vimos que, por sua vez, tem também uma conexão de longo alcance com a fuga em Si menor do *Cravo bem-temperado*, Livro I. Não proponho uma "citação de Bach" em toda a obra, embora o espírito da polifonia bachiana, nas mãos de Beethoven, seja certamente palpável no movimento *fugato* do Opus 131. Mas quando ele aparece aqui, é como se o mesmo antecedente bachiano pudesse ser reencarnado no interior de uma composição cujo estilo e espírito parecem inteiramente retirados de Bach. Que a mesma figura possa viver em ambos os estilos pode ser o ponto principal.

Uma última marca do caráter e da estrutura dramática desse final é esta: o *grave* retorna numa forma intensificada do seu estado anterior, não uma simples repetição (exatamente como a recapitulação no primeiro movimento intensifica e magnifica a abertura). No retorno do *grave*, as cordas agudas ressoam harmonias de notas repetidas que são parcialmente dissonantes em relação à "questão" abaixo. Outra marca do crescimento que sentimos agora é que a "resposta" – *Es muss sein* – não espera pela recapitulação *allegro*, mas aparece agora no *grave* pela primeira vez, de modo que a pergunta e a resposta estão em estreita justaposição, aparentemente rivalizando pela supremacia. E, daqui para diante, a recapitulação *allegro* decola mais uma vez, mas re-harmonizada pelas cordas graves sobre um pedal de dominante que inspira um espírito que nos diz que tudo está certo com o mundo. A mesma confirmação chega no final, onde o *Es muss sein* é a última palavra, primeiro duas vezes em *pianissimo*, depois num gesto *fortissimo* que triunfa sobre todas as questões anteriores.

Pensamentos finais

No pouco tempo que lhe restou depois de ter completado o Opus 135 em Gneixendorf, em outubro de 1826, Beethoven demorou um mês para compor o "pequeno" *finale* do Opus 130, e então parou de escrever quartetos. Seus esforços nos últimos meses se concentraram num quinteto para cordas em Dó maior, para o qual tinha aceitado uma encomenda de

Diabelli alguns anos antes, e em alguns esboços para uma décima sinfonia que nunca foi completada.[92] Schindler afirmou que Beethoven trabalhou no quinteto até doze dias antes de sua morte, mas não temos bases para acreditar nele. Em todo caso, os fragmentos restantes do quinteto mostram várias tentativas de uma lenta introdução para o primeiro movimento, mas nada suficientemente articulado que justifique considerá-lo uma concepção desenvolvida. O importante, no entanto, é que, ao retornar a outros gêneros, Beethoven deixou o Opus 135 como seu quarteto final. Concebivelmente, ele pode tê-lo considerado como tal, e mesmo que jamais possamos ter certeza de que ele não teria retornado à escrita de quartetos se tivesse vivido mais alguns anos, ainda assim é verdade que, na época em que o completou (e depois escreveu o *finale* do Opus 130), ele de fato designou o Opus 135 como a última obra desse ciclo, ou seja, a trilogia Galitzin mais o Opus 131 e o Opus 135.

Se considerarmos os últimos dois – em Dó sustenido menor e em Fá maior – como um par complementar, eles corporificam a tragédia mais elevada e a comédia mais sutil que ele já realizou. Permanecem como a última palavra no dualismo beethoviano. O Opus 131 é uma obra trágica que praticamente não necessita de explicações adicionais; a literatura crítica, desde a época de Wagner até os nossos dias, mostra que ele sempre foi compreendido e considerado como a mais interiorizada e penetrante das suas últimas obras, enquanto é também, no conteúdo e na forma, o mais inovador e mais integrado dos últimos quartetos. A obra inteira, mas certamente o primeiro e o último movimento, identifica-se com a exploração de profundas emoções por parte de Beethoven – como a "marcha fúnebre" da *Eroica*; a *Appassionata*; a *Quinta sinfonia*; o *Quarteto em Fá menor,* Opus 95; a cena da "masmorra" de Florestan; e o primeiro movimento da *Nona sinfonia* –, como sua palavra final sobre os caminhos por onde a alma humana, confrontada com um mundo implacável, chega a um compromisso com o destino e a mortalidade através da luta, mas finalmente através da perseverança e da resignação.

Por consenso comum, o Opus 135 é seu oposto polar – uma obra que avança na direção da luz do dia, levantando sérios questionamentos, mas emoldurando-os de maneira inteiramente diferente: sem rodeios,

com humanidade e com o que Kundera chama de "a insustentável leveza do ser". Com sua enigmática pergunta e resposta, que de qualquer modo "é preciso existir", a obra permanece entre a brincadeira e a parábola, entre o humor cotidiano e a alegoria da necessidade. Em seus quatro movimentos, prevalecem quatro categorias de sentimentos: no primeiro, perspicácia, engenho, deslocamentos e, incongruências que surpreendem e agradam; no *scherzo*, energia tumultuada e cômica que beira o burlesco; no movimento lento, reflexão lírica; e no final, a dialética da escuridão e da luz, de profundo questionamento seguido por sua transformação na resolução alegre e brilhante. Para Beethoven, como para os maiores artistas literários, sobretudo seu amado Shakespeare, a comédia não é uma forma menor que a tragédia, mas sua verdadeira contraparte, a celebração do humano em todas as coisas.

Notas

Para as abreviações bibliográficas, veja páginas 631-632

Prólogo

1. *Briefwechsel nº 3. A tradução é modificada em TF 89 e Anderson nº 1.*
2. Maynard Solomon mostrou que a situação financeira da família de Beethoven, nos anos de Bonn, não era tão difícil quando anteriormente se acreditava. Ver M. Solomon, "Economic Circumstances of the Beethoven Household in Bonn", JAMS 50 (1997): 331-51. Ao mesmo tempo, parece claro que os conhecidos perceberam que, pelo menos desde 1784, Johann se tornara incapaz de cuidar e de sustentar a família. É possível que em setembro de 1787 o jovem Beethoven não soubesse se a família tinha alguns recursos disponíveis, e ele pode muito bem ter dito a verdade a von Schaden quando disse que sua viagem lhe havia custado muito dinheiro e que, naquele momento, tinha pouco ou nenhum. Mas, como Solomon salienta, ele deixa de dizer a von Schaden que sua viagem a Viena tinha sido subsidiada pelo eleitor.
3. *Briefwechsel* nº 585; Anderson nº 376 (tradução ligeiramente modificada). Primeiramente publicada por Thayer (TDR 3:318f.; TF 535), que conseguiu a carta de Beethoven de um certo Matthias Sirk, de Graz, juntamente com a informação que Thayer transmite sobre sua idade, sua carta e sobre presente para Beethoven. A carta de Emilie não foi preservada; segundo Thayer, ela escreveu "com a ajuda de sua governanta". Como Sieghard Brandenburg observa em *Briefwechsel* nº 585, n.1 e 586, n.14, segundo Anderson 1:381, n.2, essa carta pode muito bem ser aquela que Beethoven anexou no dia seguinte (18 de julho) numa carta a Breitkopf & Härtel (*Briefwechsel* nº 586), em que lhes pedia para "encaminhar a carta anexa para Hamburgo..." e acrescentando: "Estou devendo uma resposta pelo menos há cinco meses". Embora um especialista em Beethoven, numa conversa particular, tenha questionado se a carta poderia ou não ser genuína, por causa da ausência de uma assinatura e em vista de seu estilo, a referência de Beethoven ao dia seguinte numa carta que devia ser entregue em Hamburgo argumenta a seu favor. O mesmo argumento vale para a carta anterior a Christine Gerhardi (ver nota 4).
4. Sobre a carta a Gerhardi, ver Anderson nº 23; *Briefwechsel* nº 33. Sobre a passagem na carta à "Amada Imortal", ver Solomon, *Beethoven*, 210, na parte escrita na "Noite. Segunda-feira, 6 de Julho". A passagem relevante diz: "Que vida!!!! É assim!!! Sem você – perseguido pela bondade do homem pra cá e pra lá – o que eu, mesmo pequeno, quero merecer como mereço – A humildade do homem em

relação ao homem – isso me dói – e quando eu me considero em relação ao universo, o que eu sou e o que Ele é – a quem chamamos de maior – e mesmo assim – neste lugar se encontra o divino no homem..."

5. Karol Berger, "Beethoven and the Aesthetic State", BF 7 (1999): 17-44
6. Karol Berger, "Beethoven and the Aesthetic State", 39.
7. Sobre o incidente alegado, ver A. Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking* (Nova York, 1987), 16-18. A duvidosa fonte do incidente, uma carta supostamente escrita por Beethoven a Bettina Brentano, mas provavelmente fabricada por ela, tornou-se um elemento da lenda de Beethoven como um artista independente em comparação com Goethe, que ainda gozava a apreciação da aristocracia e se mantinha no papel de um artista que poderia se submeter a eles, aristocratas, sem perder a honra. Mas como Comini observa, p. 17, se o incidente aconteceu ou não, as divergências nas atitudes que ele apresenta são fortalecidas pela descrição que Goethe faz de Beethoven, escritas de Teplitz em 2 de setembro de 1812, como "uma personalidade absolutamente indômita".
8. Ver J. May, "Beethoven and Prince Karl Lichnowsky", BF 3 (1994): 36. Embora May duvide de sua autenticidade, compartilho a visão de Frimmels de que ela corrobora o que sabemos sobre o orgulho e a audácia de Beethoven no trato com seus patronos. Evidências do incidente e das observações começaram com o dr. Anton Weiser, médico de Lichnowsky. Weiser estava presente num banquete oferecido por Lichnowsky em seu castelo em Gräz, perto de Troppau, na Silésia, para alguns oficiais franceses, para os quais Beethoven havia se recusado a improvisar por ter se sentido insultado por um deles. Segundo o depoimento de Weiser, ele precisou deixar Gräz e ir para Troppau antes do incidente; Beethoven, sentindo-se insultado por Lichnowsky, fez as malas e foi embora a pé e sob a chuva até Troppau, onde pediu a Weiser que o hospedasse naquela noite. No dia seguinte surgiu outro problema desagradável, pois Beethoven não podia voltar a Viena sem a permissão de Lichnowsky. Antes de deixar Troppau, Beethoven supostamente escreveu um bilhete a Lichnowsky com essas palavras. O relato de Weiser foi primeiramente publicado por seu neto em 1873, e aparentemente foi escrito por seu filho; veja Theodor von Frimmel, *Beethoven*, 4ª edição (Berlim, 1912); e Frimmel, *Beethoven-Handbuch* (Leipzig, 1926) 1:347.
9. *Briefwechsel* nº 2236. Solomon observa que a carta pode não ter sido realmente enviada; como vemos pelo *Briefwechsel* nº 2257 (17 de fevereiro de 1827) há outra carta para Wegeler, na qual Beethoven responde a uma aparente referência de Wegeler de "não ter recebido nada". No entanto, isso pode se referir a uma música ou ao retrato que Beethoven desejava enviar a seu velho amigo, mas que ainda não havia sido enviado por Schott, de Mainz.
10. Presumivelmente, um quarto na casa de von Breuning onde o jovem Beethoven freqüentemente ficava.
11. *Briefwechsel* nº 11, 2 de novembro de 1793, exatamente um ano depois da sua chegada a Viena, como ele mesmo observa numa carta.

12. Sobre a pesquisa sobre o relacionamento perturbado de Beethoven com Karl, veja Solomon, *Beethoven*, especialmente 297-330; também a narrativa bem documentada de S. Wolf, *Beethoven Neffenkonflikt* (Munique, 1995).
13. Sobre o texto completo, ver O.G. Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries*, 229-31; também Comini, *The Changing Image of Beethoven*, 76 e seguintes, com um comentário interessante.
14. O conceito dos "três períodos" remonta ao início de 1818, num ensaio anônimo sobre Janus, 1(1818):10; e o primeiro biógrafo de Beethoven, Johann Aloys Schlosser (1828); veja M. Solomon, "The Creative Periods of Beethoven", em seus *Beethoven Essays*, 117 e n.1. Isso foi retomado depois por Schindler e popularizado por Lenz em seu *Beethoven et ses trois styles* (São Petersburgo, 1852). Para uma apreciação crítica, ver J. Webster, "The Concept of Beethoven's 'Early' Period in the Context of Periodizations in General", BF 3 (1994): 1-28.
15. P. Rosenfeld, "Beethoven", *The New Republic*, 12 de maio de 1917, mais tarde reeditado em seu *Discoveries of a Music Critic* (Nova York, 1936), 67- 72.
16. Citado por Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, tradução de E. F. J. Payne (Nova York, 1966), 1:256-57.
17. Citado por Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, 1:256.
18. Idem, Schopenhauer, 1:260.
19. Idem, Schopenhauer, 1:450.
20. D. F. Tovey, *Beethoven* 1; ver minha resenha sobre o *Beethoven* de Solomon, 1ª ed., em *19th-Century Music* 3 (julho de 1979): 80; e Lockwood, "Beethoven Emergence from Crisis: the Violoncelo Sonatas Opus 102 (1815)", *Journal of Musicology*, 16 (1998):301.
21. C. Dahlhaus, *Beethoven: Approaches do His Music*, tradução de Mary Whitall (Oxford, 1991), 1.
22. M. Piercy no *The New York Times*, 20 de dezembro de 1999: sec. B, 1-2.
23. Um exemplo impressionante é essa carta para Zmeskall , datada de 9 de outubro de 1813, na qual ele pede a Zmeskall para fazer o favor de enviar a carta anexa para "o endereço anexo, porque a destinatária está "sempre se queixando que não recebe cartas de minha parte, e ontem fui ao correio e eles me perguntaram para onde essa carta deveria ser mandada. Por isso eu peço a você". Como ele diz desesperadamente a Zmeskall: "Você vê que minha caligrafia está sendo tão mal compreendida quanto eu mesmo". *Briefwechsel* nº 675; citado por Max Unger em seu *Beethoven Handschrift* (Bonn, 1926), 5.
24. W. Leppmann, *Rilke: A Life* (Nova York, 1984), 170.
25. E. Young-Bruehl, *Creative Characters* (Nova York, 1991).
26. G. Flaubert, *Correspondance* (1852), 2:155. Compare com Virginia Wolff em *Orlando* (Londres, 1928), 189 e ss. "Cada segredo da alma de um escritor, cada experiência de sua vida, cada qualidade de sua mente, está escrita amplamente em suas obras; no entanto, precisamos de críticos para explicar alguns, e de biógrafos para expor os outros". De ambas as citações, sou devedor de C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells* Us (Nova York, 1935), xviii.
27. I. Ritter von Seyfried, *Ludwig van Beethovens Studien*, 19.

28. Ver L. Lockwood: "On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation", publicado originalmente em 1970 e incluído em Lockwood, *Studies*, 4-16.
29. Lockwood, *Studies*, 12.
30. D. Johnson, Introdução a JTW, 4.
31. O. Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries* (Nova York, 1926), 70 (tradução ligeiramente modificada).
32. Carta de julho de 1825, *Briefwechsel* nº 2003.

Capítulo 1

1. Sobre retratos detalhados de Bonn na época de Beethoven, ver TF, capítulos 1-6; L. Schiedermair, *Der Junge Beethoven* (Leipzig, 1925), 3-90; e Solomon, *Beethoven*, capítulos 1-4. Trabalho adicional é necessário sobre a carreira e a música dos músicos companheiros de Beethoven em Bonn.
2. TF, 14, 16, citando Henry Swinburne, cujas cartas para seu irmão foram publicadas em 1841 como *The Courts of Europe at the Close of the Last Century* (Londres, 1814), 371-72. A referência na descrição de 1780 de Swinburne para "o arquiduque" é a Max Franz, que era na época o novo assistente de Max Friedrich e seu sucessor.
3. TF, 17.
4. TF, 48. Esse retrato do avô Ludwig pintado por Radoux, e muito reproduzido, foi mantido por Beethoven durante toda a sua vida: ver Solomon, *Beethoven*, 21.
5. Solomon persuasivamente atribui ao jovem Beethoven o conceito de "romance familiar", segundo o qual a fantasia da substituição do seu miserável pai por um "substituto elevado" parece ter sido expressa pela sua admiração pelo avô, às custas do pai. Veja Solomon, *Beethoven*, Parte I, capítulos 1-2.
6. Veja Solomon, "Economic Circumstances of Beethoven Household in Bonn", 341.
7. Sobre Andrea Lucchesi, ver NG2, 15:269-276. Sobre Cajetan Mattioli, a quem Neefe elogiou como excelente diretor de orquestra, a quem preferia a Cannabich, em Mannheim, ver TF, 33 e segs. A admiração de Neefe pela ênfase de Mattioli na acentuação, na dinâmica orquestral e em "todos os graus de luz e sombra" se reflete no profundo sentimento de Beethoven pela importância desses fatores mesmo em sua música inicial, o que certamente inclui a *Primeira sinfonia*.
8. Sobre as óperas ensaiadas em Bonn entre 1781 e 1783, e estreadas entre 1789 e 1791, ver TF, 31, 32, 97e ss.; Schiedermair, *Der Junge Beethoven*, 50 e ss.; 65.
9. Para o pessoal da orquestra em 1783, ver Schiedermair, 47.
10. Schiedermair, 58, 86 (relatório Junker de 1791).
11. Sobre Andreas Romberg, ver NG2, 21:603.
12. Sobre Joseph Reicha, ver NG2, 21:136.
13. Sobre Bernard Romberg, que continuou a ter algum contato com Beethoven nos últimos anos, ver NG2, 21:603-5, e H. Schäfer, *Bernard Romberg sein Leben und Wirken* (Lübben, 1931).
14. Simrock permaneceu em bons termos com Beethoven por muitos anos, como

sabemos pelas cartas. Sobre ele e a história da assinatura, ver NG2, artigo "Simrock".

15. Sobre Neefe como músico, o melhor estudo é ainda de I. Leux, *Christian Gottlob Neefe* (Leipzig, 1925); sobre seu papel em Bonn, ver Schiedermair, 140-62; Solomon, Beethoven, 33-35; e A. Becker, *Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminati* (Bonn, 1969). É interessante notar que Wegeler observa que Beethoven "freqüentemente se queixava das críticas muito severas [feitas por Neefe] a suas tentativas de composição"; TF, 65 e Solomon, *Beethoven*, 437, n.9.
16. NG2, 15:270.
17. *Briefwechsel* nº 6.
18. Ver Solomon, *Beethoven*, 50; também seu "Beethoven, Freemasonry, and the Tagebuch", BF 8 (2001): 101-46.
19. Solomon, *Beethoven*, 34, traduzido de Cramer, *Magazin der Musik*; para o original alemão, ver TDR, 1:50 e Schiedermair, 161 e ss.
20. Para uma visão geral das edições de Bach no século XVIII, ver M. Zenck, Die *Bach-Rezeption des späten Beethoven* (Stuttgart, 1986), 6.
21. *Briefwechsel* nº 408 (2 de novembro de 1809) para Breitkopf & Härtel.
22. Schiedermair, 196
23. *Briefwechsel* nº 84.
24. Resenha da primeira apresentação de *Os ladrões* (*Die Räuber*), citada e traduzida por Leslie Sharpe, *Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics* (Cambridge, 1991), 29.
25. Ver E. Bücken, *Anton Reicha* (Munique, 1912), 21; Schiedermair, 195 e ss.
26. Sobre Eulogius Schneider, ver Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 2:136; Schiedermair, 29, 196, 219 e ss., 319, 326. Também ver E. Nacken, *Studien über Eulogius Schneider in Deutschland* (Bonn, 1933).
27. Ver M. Braubach, *Maria Theresias jüngster Sohn, Max Franz* (Viena, 1961), 179.
28. Citado de *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution*, ed. J. Hansen (Bonn, 1931-38), 1:348; citado em R. Aris, *A History of Political Thought in Germany from 1789 to 1815* (Londres, 1936), 41.
29. *Konversationschefte*, 1:326. Essa pode ser uma citação, mas sua fonte é desconhecida.
30. Solomon, *Beethoven*, 57, onde as contradições são notadas.
31. Schiedermair, 84
32. R. L. Marshall, *Mozart Speaks* (Nova York, 1991), 44.
33. A. Reicha, "Notes sur Antoine-Joseph Reicha", 16.
34. Sobre a biblioteca da corte em Bonn, ver S. Brandenburg, "Die kurfürstliche Musikbibliotek in Bonn um ihre Bestände im 18. Jahrhundert", BJ 8 (1971-72): 7-48. Brandenburg corrige algumas datas fornecidas anteriormente por Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze*, vol. 2. Partes da biblioteca musical de Bonn se perderam com a morte do eleitor em 1801; em 1836, através de seu sobrinho Maximilian Joseph, elas foram encontradas em Módena. Como Brandenburg observa (p. 46), a tarefa de determinar que partes da biblioteca musical de Bonn ainda sobrevivem na Biblioteca Estense de Módena ainda está por fazer.

35. TF, 37. Ver também H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works* (Bloomington, Ind., 1976-80), 5:64n., no qual Landon defende que a influência da música de Haydn sobre o jovem Beethoven era "praticamente negligenciável" nos anos de Bonn, e pergunta: "Pode Beethoven ter ignorado deliberadamente toda a música de Haydn [em sua coleção Mastiaux]? Sabendo de seu caráter posterior, é inteiramente possível". Discordo enfaticamente, embora nem Landon e nem eu possamos documentar esse ponto. Parece-me praticamente impossível que Beethoven tenha ignorado a música de Haydn, seja em Bonn ou em qualquer outra época. Pelo contrário, sua dedicação para conhecer os melhores modelos possíveis na linguagem da época o teria levado inevitavelmente a Haydn, como o levou a Mozart. No entanto, na década de 1780 ele ainda não estava pronto para ir da música de câmara dominada pelo teclado para o quarteto de cordas; não estava pronto para escrever sinfonias. Na década de 1790, encontramos uma evidência concreta de seu conhecimento de Haydn (ex.: uma passagem de uma sinfonia de Haydn nas folhas de rascunhos de "Kafka", identificada por Alan Tyson em sua revisão da edição Kerman da Miscelânea "Kafka" no *Musical Times* 111 [1970]: 1194-98); sua cópia do *Quarteto n° 2*, Opus 202, de Haydn e, mais tarde, sua cópia da *Schöpfungsmesse* de Haydn no momento da composição da *Missa em Dó*. (Devo a Jeremiah McGrann essa última informação.)
36. G. von Breuning, *Memoires of Beethoven*, ed. M. Solomon (Cambridge, 1992), 29.
37. Sobre a petição de 1789, ver TF, 95 e Solomon, Beethoven, 42; sobre a carta de 1793, ver *Briefwechsel* n° 7.
38. Ver D. Busch-Weise, "Beethoven Jugendtagebuch", *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962): 68-88.
39. Ver tradução do último *Tagebuch* de M. Solomon em BS 3:193-288, e em *Beethoven Essays*, de Solomon (Cambridge, Mass.,1988), 233-95.
40. TF, 135-37.
41. Wegeler relata mais tarde (Wegeler-Ries, 10) que "Beethoven foi tratado como uma criança da casa, passando não somente muitos dias de sua vida na casa, mas também muitas noites".
42. G. von Breuning, *Memoirs of Beethoven*, 33-35.
43. Para edições de Wegeler-Ries, ver Solomon, *Beethoven*, 497.
44. A abreviação "WoO" significa "*Werke ohne Opuszahl*", i.e., "obra sem número de Opus".
45. TF, 92, contribuição de E. Forbes.
46. TF, 747, inserido por Forbes, segundo Joseph Heer. Sobre a Waldstein na época no álbum, e sobre todo esse material e seus autores, ver M. Braubach, *Die Stammebücher Beethovens und der Babette Koch* (Bonn, 1970). Ver também TF, 114-17.
47. G. von Breuning, *Memoires of Beethoven*, 33.
48. Ver, mais recentemente, M. Solomon, *Mozart* (Nova York, 1995), 395.
49. TF, 88.
50. Ver E. Hertzmann et al. (eds.), *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, in W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtliche Werke*, X/30/1 (Kassel,

1965). Para uma visão geral, ver D. Heartz, "Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart", PRMA 100 (1973-74): 175-84.
51. Ver Thayer em TF, 112, que sustenta esse ponto de vista.
52. TF, 97 e ss.
53. TF, 101
54. Wegeler-Ries, 15.
55. TF, 106.
56. TF, 104 e ss.
57. TF, 105.
58. Forbes em TF, 114 e ss.
59. TF, 167 (comentário de Forbes).
60. O álbum inteiro, ou *Stammbuch*, foi publicado em fac-símile por Max Braubach, *Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch*. Sobre a entrada a respeito de Waldstein, ver 18-19, inclusive uma silhueta do conde. As palavras em itálico seguem exatamente o texto de Waldstein.
61. Solomon, *Mozart*, 499; G. Gruber, *Mozart and Posterity*, tradução de R. S. Furness (Boston, 1994), capítulo I (até 1800).
62. Gruber, 13 e ss.
63. A. Berger no *Boston Globe*, 4 de dezembro de 1990 (um dia depois da morte de Copland), 65.
64. Sobre as relações de Beethoven com o eleitor depois da sua viagem a Viena, ver F. von Reinöhl, "Neues zu Beethovens Lehrjahr bei Haydn", NBJ 6 (1935):36-47, também TF, 144 e ss.

Capítulo 2

1. Ver H. Boettcher, *Beethoven als Liederkomponist* (Augsburg, 1928), especialmente 147 e segs. sobre Neefe como compositor de Lieder e primeiro mestre de Beethoven.
2. Kinsky-Halm, 570 observa que o poeta de *Schilderung eines Mädchens* não é G. A. Bürger como pretende Boettcher, lista I.
3. Ver Kinsky-Halm, 509 e ss. (WoO 63). As duas versões são publicadas em *Beethoven Werke*, Abt. VII, Bd.5 (Munique, G. Henle Verlag, 1961) 1-8 e 239-46.
4. Kinsky-Halm, 491-94.
5. Wegeler-Ries, 125.
6. A ordem original não é a que foi publicada na primeira edição em 1828 e em outras edições posteriores das obras completas, mas a que consta da edição moderna da *Werke*, ou seja, nº 1 em Dó, nº 2 em Mi bemol e nº 3 em Ré.
7. "Sobre os "sinais do poder do homem" nessas obras, ver D. F. Tovey, "Beethoven"; *Encyclopaedia Britannica*, 11ª ed. Cambridge, 1910, 3:647.
8. Essa discussão é parcialmente retirada de meu "Beethoven antes de 1800: O legado de Mozart", BF 3 (1994): 39-53.
9. "Diese ganze Stelle ist gestohlen aus der Mozartschen Sinfonie in c wo das Andante in 6 8tel aus den…"; "Beethoven ipse". Isso aparece em J. Kerman (ed.),

Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799; British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162 (The "Kafka" Sketchbook) (Londres, 1970); 1:fol.88v, 2:228; e comentário, 293. Ver também 2:246 para "algumas alterações de algumas passagens num concerto de Mozart" (o concerto ainda não está identificado).

10. Reicha, "Notes sur Antoine Reicha", 44.
11. Para esses exemplos e comentários, ver L. Lockwood, "Beethoven before 1800", BF 3 (1994): 39-41.
12. Ver J. Kerman, *The Beethoven Quartets* (Nova York, 1967), 57-59; o exemplo é conhecido desde T. Helm, *Beethovens Streichquartette* (Leipzig, 1885), 26; Czerny observou a admiração de Beethoven pelo K. 464. Mais recentemente, ver J. Yudkin, "Beethoven's 'Mozart' Quartet", JAMS 45 (1992): 30-74.
13. J. Webster, "Tradicional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets", em R. Winter e B. Carr (eds.), *Beethoven: Performers and Critics... Detroit, 1977* (Detroit, 1980), 94-133.
14. A passagem, desde a exposição em Mi bemol menor do primeiro movimento do quarteto, compassos 76-84, aparece em Dó menor na exposição do primeiro movimento do trio com piano, compassos 110-118.
15. Ver D. Johnson, *Beethoven Early Sketches in the "Fischof Miscelany", Berlin Autograph* 28 (Ann Arbor, 1980), 1:315 e ss. (versão publicada); 527 e seg. (versão original da dissertação).
16. É pelo menos plausível que o jovem Beethoven tenha relacionado a viabilidade do Mi bemol menor com seu uso em *O cravo bem-temperado*; devo essa idéia a Robert Marshall. Vemos também Beethoven usando-o visivelmente no primeiro número do oratório *Cristo no monte das Oliveiras*. Mas é raro em obras posteriores.
17. Ver M. Tusa, "Beethoven's 'C-Minor Mood': Some Thoughts on the Structural Implication of Key Choice", BF 2 (1993): 1-28.
18. Wegeler-Ries, 17.
19. Ver J. Kermann, *Beethoven: Autograph Miscellany from c. 1786 to 1799*, 2 (transcrição): 137-45.
20. Sobre as três primeiras tentativas de concerto, ver L. Plantinga, *Beethoven's Concertos* (Nova York, 1999), 31-38.
21. Para detalhes, ver J. Kerman, *Beethoven: Autograph Miscellany from c. 1786 to 1799*.
22. Ver Kerman, *Beethoven: Autograph Miscellany* 2, parte 2: "Shorter Sketches, Exercices and Miscellaneous Notations", 185-274.
23. Citado por Solomon, *Beethoven*, 68 e ss.; o primeiro a citar a carta foi Elliot Forbes em TF, 120.

Capítulo 3

1. Sobre as anotações no diário de viagem, ver TF, 116 e ss.; sobre o texto completo e o comentário, D. Busche-Weise, "Beethovens Jugendtagebuch", *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962): 62-88.

2. Ver G. Lefèbvre, *The French Revolution*, tradução E. M. Evanson (Nova York, 1962), vol. 1, especialmente os capítulos 13 (agosto-setembro de 1792) e 14 (setembro de 1792/janeiro de 1793).
3. Entre as muitas obras escritas sobre os efeitos da Revolução Francesa estão algumas mais antigas, como G. P. Gooch, *Germany and French Revolution* (Londres, 1920) e *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französiche Revolution, 1780-1801*, ed. J. Hansen (Bonn, 1931-38). Discussões mais recentes incluem T. Saine, *Black Bread, White Bread: German Intelectuals and the French Revolution* (Columbia, 1988); G.-L. Fink, "The French Revolution as Reflected in German Literature and Political Journals from 1789 to 1800", *The Internalized Revolution: German Reactions to French Revolution, 1789-1989*, ed. E. Bahr e T. P. Saine (Nova York, 1992), 11-32. Sobre a política alemã em relação à revolução, ver R. Aris, History of Political Thought in Germany from 1789 to 1815, 21-205.
4. E. Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials* (Oxford, 1969), 37, sobre as instruções secretas da Áustria em 1786.
5. Ver Wangermann, *From Joseph II*, 94 e segs, sobre Sonnenfels e sua defesa das idéias iluminadas contra os burocratas entrincheirados do regime.
6. Wangermann, *From Joseph II,* 149-71.
7. Para o original alemão e o comentário, ver J. Schmidt-Görg, "Ein Schiller-Zitat Beethovens in Neuer Sicht", in *Musik, Edition, Interpretation: Gedenkschrift Günter Henle* (Munique, 1980), 423-426, no qual o receptor, identificado por Max Unger, é mostrado como sendo Theodora Johanna Vocke, e não "A. Vocke" como informa Anderson nº 4. Ver também M. Solomon, *Beethoven Essays*, 344, nº 45.
8. Carta a Simrock de 2 de agosto de 1794; *Briefwechsel* nº 17; Anderson nº 12.
9. Ver B. Witte, "The Beautiful Society and the Symbolic Work of Art: The Anti-Revolutionary Origin of the Bildungsroman", em Bahr and Saine (eds.), *The Internalized Revolution*, 80.
10. *As Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller, foram primeiramente publicadas em seu periódico, Die Horen, em 1795; em edição moderna, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, Nova York, 1954. Ver Kinderman, *Beethoven*, 5-9.
11. Ver M. S. Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna* (Nova York, 1987), xiv. O Gesellschaft der Musikfreunde foi fundado somente em 1812, e sua sala de concertos só foi aberta em 1831. Ver Otto Biba, "Concert Life in Beethoven's Vienna", em R. Winter e B. Carr, *Beethoven, Performers and Critics* (International Beethoven Congress, Detroit, 1977) (Detroit, 1980), 77-93.
12. Biba, "Concerto Life", 78-84.
13. Ver Morrow, *Concert Life*, 54 e ss.
14. Morrow, *Concert Life*, 2.
15. Ver T. DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius* (Berkeley, 1995), 21-23, Table 2: "Key Viennese Music Patrons in the 1790s and 1800s"; a lista é incompleta, mas serve como ponto de partida.
16. Que Josephine Deym seja a "Amada Imortal" é uma tese apresentada pelos estudiosos há muito tempo, especialmente por M. E. Tellenbach, *Beethoven und seine "unsterbliche Geliebte"* (Zurique, 1983). Eu apoio a hipótese apresentada

por Maynard Solomon, de que a provável destinatária da carta à "Amada Imortal" era Antonie Brentano. À luz das atuais evidências, o ponto de vista de Solomon é de longe o mais convincente.

17. Ver J. May, "Beethoven and Prince Karl Lichnowsky", BF 3 (1994), 29-38.
18. Solomon, *Beethoven*, 86. Relatado por Lulu Thürheim, Mein Leben, vol. 2 (1788-1819) (Munique, 1913), 19.
19. Solomon, *Beethoven*, 86, e TF, 212.
20. Solomon, *Beethoven*, 86.
21. Madame de Staël, *De l' Allemagne* (Londres, 1813), 1:78.
22. Beaumarchais, *Les Noces de Figaro*, ato I. A "substituição" de Mozart para esse famoso monólogo é a cavatina de Fígaro no primeiro ato, "*Se vuol ballare signor Contino*" (Se queres dançar, senhor conde), quando o servo Fígaro expressa ressentimento pelas pretensões de seu patrão e a determinação de vencê-lo em seu próprio jogo. O fato de Beethoven ter composto um conjunto de variações sobre o "*Se vuol ballare*" para violino e piano (WoO 40), em 1791-93, pode ser visto simplesmente como um exemplo de sua escolha de melodias bem conhecidas, mas pode também ser visto como um reflexo de sua simpatia para com essa conhecida mensagem anti-aristocrática. No final dos anos 1890, Sigmund Freud associa essa melodia ao mesmo significado em seu *Interpretation of Dreams,* Standard Edition (1900) (Londres, 1953), 4:208 e ss.
23. Sobre a "pretensão nobre" de Beethoven, ver Solomon, *Beethoven*, 117-20.
24. Kerst, *Die Erinerrungen an Beethoven* (Stuttgart, 1913), 1:24.
25. G. A. Griesinger, *Joseph Haydn, Eighteenth-Century Gentleman and Genius*, tradução de V. Gotwals da *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (1810), (Madison, 1963), 17.
26. G. A. Griesinger, *Joseph Haydn*, 22.
27. Dies, em Griesinger, *Joseph Haydn*, 114 e ss.
28. Sobre a situação econômica de Mozart em seus anos de artista independente em Viena, ver M. Solomon, *Mozart* (Nova York, 1995), 427-32, e Apêndice: "Mozart's Vienna Earnings", 521-28. Para a carta de Haydn, não-datada, mas evidentemente de dezembro de 1787, ver Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel e Nova York, 1964), 185 e ss.
29. Wegeler-Ries, 33, conforme traduzido por C. S. Jolly em Schindler, *Beethoven as I Knew Him: A Biography*, ed. D. W. MacArdle (Chapel Hill, NC, 1966), 61; ver também Solomon, *Beethoven*, 84.
30. A. Tyson, "Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A New Letter", em BS 1: (1973), 9.
31. A exata composição do Quarteto Schuppanzigh nos anos 1790 está sujeita a alguns questionamentos. Schindler relata que os músicos do Quarteto Lichnowsky incluíam Schuppanzigh, o violinista Franz Weiss e dois violoncelistas, Anton e Nikolaus Kraft, pai e filho. Schindler diz que os três primeiros influenciaram o primeiro entendimento de Beethoven sobre a composição para cordas. Numa anotação de rodapé sobre o relato de Schindler, MacArdle observa que, em 1793, Schuppanzigh tinha somente 16 anos, Weiss e Nikolaus Kraft, 15, e que Louis

Sina, o último segundo violinista do Quarteto Razumovsky, teria somente 9 anos na época. Ver Schindler, ed. MacArdle, 59 e n.35.

32. Wegeler-Ries, citado em Schindler, ed. MacArdle, 45.
33. Da autobiografia de Johann Schenk, citado em TF, 140. Parece provável que a referência de Schenk a Beethoven ter estudado com Haydn por "seis meses" é um erro. O mais provável seria "seis semanas". Para uma visão mais profunda do lado pessoal do relacionamento entre Beethoven e Haydn, ver James Webster, "The Falling-Out between Haydn and Beethoven: The Evidence of the Sources", em L. Lockwood e P. Benjamin (eds.), *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes* (Cambridge, Mass., 1984), 3-45. Webster oferece uma leitura cuidadosa de todos os depoimentos verbais sobre esse relacionamento, concluindo que pode não ter sido tão ruim quanto tem sido relatado durante a década de 1790, e talvez tenha deteriorado somente entre 1800 e 1804, quando o declínio da saúde e da produtividade de Haydn coincidiu com a completa elevação e independência artística de Beethoven. Por outro lado, o teor geral e o peso da evidência apóiam a visão tradicional de que as relações entre o jovem Beethoven e o maduro Haydn nunca foram confortáveis, e às vezes eram até um pouco antagônicas. Podemos deduzir que Haydn esperava que Beethoven desenvolvesse uma carreira e alardeasse que tinha sido seu aluno, mas o ancião não contava com a vaidade de Beethoven, nem com sua resistência à tradição aristocrática do patronato, e sua necessidade de ser visto como um talento natural. Ao mesmo tempo, era mais importante para Beethoven como compositor nunca deixar de admirar Haydn, aprender imensamente com suas composições e assimilar os aspectos do estilo de Haydn em suas obras dos anos 1790 até a primeira parte de sua segunda maturidade (c. 1802-1806).
34. Nottebohm, *Beethovens Studien* (Leipzig, 1873), 196.
35. Nottebohm, *Beethovens Studien*, 201.
36. J. Kerman (ed.), "Autograph Miscellany...", 2:130. Sobre outras primeiras tentativas na fuga, ver R. Kramer, "Das Organische der Fuge: On the Autograph of Beethoven's String Quartet in F Major, Opus 59 nº 1", em *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts*, ed. C. Wolff (Cambridge, Mass. 1980), 233-65, esp. 225-27.
37. I. von Seyfried, *Beethovens Studien*, Anhang, 23: Seyfried relata um momento no final da vida de Haydn, durante sua doença, quando soube que Beethoven tomava uma direção na composição que Haydn "não aprovava inteiramente". No entanto, o amável velho muitas vezes indagou sobre esse "Telêmaco" e perguntava "o que nosso "grão-mogol" está fazendo?". Tradução de Webster, "The Falling-Out", 44.
38. Wegeler-Ries, 85; citado em TF, 164.
39. Ver Solomon, *Beethoven*, 101.
40. Para um relato sobre esse duelo, usando um material contemporâneo de Syfried e o AMZ, ver DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, 147-69.
41. DeNora, 156.
42. O texto original está em Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, 1:30. Uma nova impressão completa do *Jahrbuch* foi publicada em 1976, editada por Otto Biba,

e a tradução completa por Katherine Talbot está incluída em *Haydn and His World*, ed. E. Sisman (Princeton, 1997), 289-320.

43. Para detalhes dessa viagem, ver H. Loos, "Beethoven in Prag 1796 um 1798", em *Beethoven und Böhmen*, ed. S. Brandenburg e M. Gutierrez-Denhoff (Bonn, 1998), 63-90. Loos acredita ser possível que a idéia original fosse ir somente a Praga, mas, depois da partida de Lichnowsky em fevereiro, o próprio Beethoven pode ter decidido ir às outras cidades, seguindo os passos de Mozart. Loos (71 e seg.) acha possível que ele tenha procurado uma posição permanente em todos esses lugares, não tendo ainda encontrado uma em Viena.
44. *Briefwechsel* nº 20; Anderson nº 16 (19 de fevereiro de 1796).
45. Ver D. Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the "Fischof Miscellany"* (Ann Arbor, Mich. 1978), 1:674.
46. Sobre sua estada em Dresden, ver H. Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden* (Dresden, 1942); sobre sua visita a Leipzig quase não temos informações.
47. Ver Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden*, 21e segs., para as cartas de Dresden confirmando sua apresentação para o eleitor.
48. Para um breve resumo dos violoncelistas ligados a Frederico Guilherme II, ver V. Walden, *One Hundred Years of Violoncello* (Cambridge, 1998), 10-15.
49. Ver A. Weissmann, *Berlin, als Musikstadt* (Berlim, 1911), 89 e ss.
50. Ver os documentos em Weissmann, 92.
51. Devo essa informação a Christoph Wolff.
52. Para uma excelente visão de suas transações com os editores, ver A.Tyson, "Steps to Publication – and Beyond", em *The Beethoven Reader*, ed. D. Arnold e N. Fortune (Nova York, 1971), 459-89.
53. *Briefwechsel* nº 11.
54. *Briefwechsel* nº 65 (29 de junho de 1808).
55. O catálogo básico moderno das obras de Beethoven é o de Georg Kinsky e Hans Halm, *Das Werk Beethovens* (Munique, 1955), que substituiu os catálogos compilados no século XIX por Nottebohm e por Thayer.
56. Ver. A.Tyson, "The Authors of the Op. 104 String Quintet", em BS 1:158-73.
57. Albrecht nº 47 (3 de novembro de 1802).
58. Ver Tyson, "Steps to Publication", 474 e ss.
59. Ver a carta e o comentário em Lockwood, *Studies*, 32.
60. *Briefwechsel* nº 496.

Capítulo 4

1. Para uma excelente visão geral da primeira exposição de Beethoven aos teóricos do final do século XVIII, ver R. Kramer "Notes to Beethoven's Education", JAMS, 28 (1975): 71-101; sobre os primeiros experimentos de Beethoven na composição da fuga, ver Kramer, "Das Organische der Fuge", em C. Wolff (ed.), *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 223-65.
2. D. Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the 'Fischof Miscellany'*, parte 1, 506-9,

v. 1. Johnson argumenta de forma persuasiva contra as primeiras alegações de Ries, seguido por Thayer, de que os trios do Opus 1 foram todos compostos, e até interpretados em privado para Haydn, antes de sua partida para a Inglaterra em janeiro de 1794. A opinião de Johnson é que o nº 1 poderia estar pronto naquela época, mas que o nº 2 e o nº 3 só foram compostos em 1794-95, nos meses que antecederam sua publicação, em julho-agosto de 1795.

3. D. F. Tovey, "Beethoven", na *Encyclopaedia Brittanica*, 11ª ed., 3:648.
4. Para uma completa discussão sobre essa revisão, ver D. Johnson: "1794-1795: Decisive Years in Beethoven's Early Development", BS 3:1-14.
5. Gardiner, *Music and Friends* (Londres, 1853), 3:142 e ss.
6. Sobre Beethoven e a literatura contemporânea para piano, ver A. Ringer: "Beethoven and the London Pianoforte School", *The Musical Quarterly* 56 (1970): 742-58, reeditado em Lang (ed.), *The Creative World of Beethoven*, 240-56.
7. Devo essa informação a Robert Marshall.
8. Ver D. Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the "Fischof Miscellany"*, 1:527-29.
9. Ver M. Tusa, "Beethoven's 'C-Minor Mood'", BF 2:1-28.
10. Para a frase "absolute melody", ver H. Gál: "Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven", *Studien zur Musikwissenschaft* 5 (1916): 61 e ss.
11. Ver L. Lockwood, "Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique", in *Beethoven-Kolloquium* 1977, ed. R. Klein (Kassel, 1978), 174-82; e L. Lockwood, "Beethoven's Early Works for Violoncello and Pianoforte: Innovation in Context", *Beethoven Newsletter* 1, nº 2 (1986): 17-21.
12. *Essai sur le doigté du violoncelle* (Paris, c. 1813).
13. Para um resumo dessa carta perdida de 16 de setembro de 1798, de Jean-Louis Duport para Beethoven, agradecendo-lhe essas duas sonatas para violoncelo, ver Albrecht 1, nº 28, 52 e ss. As sonatas foram formalmente dedicadas ao rei Frederico Guilherme II, sem dúvida por boas razões diplomáticas, mas também como uma reflexão sobre as ambições do rei a violoncelista.
14. Wegeler-Ries, 86.
15. AMZ (1799), cols. 570-71, citado por S. Kunze, *Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit* (Laaber, 1987), 18.
16. *Zeitung für die elegante Welt*; ver Kunze, *Beethoven: Die Werke*, 15 e ss.
17. Compassos 64-65.
18. "*Largo*" é o andamento encontrado nos movimentos lentos do *Trio nº 2,* Opus 1; da *Sonata para piano nº 2,* Opus 2 e da *Sonata para piano*, Opus 7; do *Primeiro concerto para piano*; e de obras posteriores como a introdução do nº 2, Opus 31; o *Terceiro concerto para piano*; o *Concerto triplo*; e o famoso movimento lento do *Trio Fantasma nº 1,* Opus 70; finalmente, da introdução ao *finale* da *Sonata Hammerklavier,* Opus 106.
19. Ver L. Finscher, "Zur Interpretation des langsamen Satzes aus Beethovens Klaviersonate Opus 10 Nº 3", em *International Musicological Society, Report of the Eleventh Congress. Copenhagen 1972* (Copenhague, 1974), 1:84.
20. Schindler, *Beethoven*, 2ª ed. (Münster, 1845), 80; ver Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 406.

21. Existiam na época três condessas de Thun: a mais velha era a patrona de Haydn; as duas mais jovens eram, respectivamente, a mulher do conde Razumovsky e a mulher do príncipe Karl Lichnowsky. Ver B. Cooper, *The Beethoven Compendium* (Londres, 1991), 223. Para um retrato das três, feito por Heinrich C. Füger c. 1788, ver *Ludwig van Beethoven*, editado por Joseph Shmidt-Görg e Hans Schmidt (Bonn, 1974), 131.
22. Mozart para seu pai, em carta de 10 de abril de 1784, depois da estréia num concerto no qual apresentou um novo concerto para piano e três sinfonias; ver R. Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life*, 366 e ss.
23. Carta de Constanze Mozart para Johann André, de 30 de maio de 1800, citada por Alfred Einstein, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts... von Dr. Ludwig Ritter von Köchel*, 3ª ed., editada por A. Einstein (Leipzig. 1980), 572.
24. Sobre a propriedade de Zmeskall do autógrafo por volta de 1800, ver o Köchel Katalogue editado por A. Einstein, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts* (Leipzig, reeditado em 1980), 572. Para uma comparação das duas, ver a nota do programa de D. F. Tovey sobre o quinteto de Mozart em seus *Essays in Musical Analysis: Chamber Music* (Oxford, 1944), 106-20.
25. Ver Michael Tusa, nota 9 acima.

Capítulo 5

1. Sobre a doença de Goya e as reações do artista, ver M. Gedo, "The Healing Power of Art: Goya as His Own Physician", em M. Gedo (ed.), *Psychoanalytic Perspectives on Art* (Hillsdale, New Jersey, 1985), 1:75-106. A descrição de Gedo sobre Goya num determinado ponto nos lembra Beethoven: "um homem com um físico poderoso, mas compacto... [com] resistência e força... capaz de uma prodigiosa produtividade... [que fez] uma rápida ascensão para uma posição de eminência e poder, no mundo artístico da sua época" (77). Para uma visão crítica sobre Goya como artista, ver Fred Licht, *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art* (Nova York, 1979).
2. Para uma recente fonte sobre suas doenças e surdez ao logo da vida, ano após ano, ver H. Bankl e H. Jesserer, *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens* (Viena, 1987). A fonte da primeira teoria sobre a doença se encontra no "Fischof-Manuscript", que o descreve sofrendo de "uma perigosa doença no verão de 1796, e que durante sua convalescença, o ouvido começou a se deteriorar", citado por Bankl e Jesserer, 11.
3. *Briefwechsel* 65; Anderson 51. No Testamento Heiligenstadt, datado de outubro de 1802, Beethoven escreve que tem estado "desesperadamente aflito" pela surdez "há seis anos", o que pode datar o início da consciência sobre sua doença bem para trás, na última parte de 1796. Não podemos ter certeza de que essa referência a uma data do começo seja exata, mas se pode dizer que, "entre 1796 e 1798, ele se tornou consciente do problema".

4. Para uma ampla amostragem de reações comparáveis à surdez em escritores, ver a antologia compilada por B. Grant: *The Quiet Ear: Deafness in Literature* (Londres, 1987). Na introdução a esse volume, Margaret Drabble observa que "não é somente a pessoa surda que sofre, mas a família, os amigos, os professores e todos aqueles que estão em contato com ela". A antologia de Grant inclui o Testamento Heiligenstadt, 71-73.
5. *Briefwechsel* 67; Anderson nº 53. Anderson parece ser o único editor das cartas de Beethoven que identificou essa referência a *Hamlet*, III, ii, 388-96. Na cena, Hamlet ironicamente acusa Guildenstern de traição, dizendo: "Você troçará em mim; você parece conhecer meus impedimentos; você arrancará o âmago do meu mistério; você me tocará, da minha nota mais baixa até o topo de meu compasso", etc. Beethoven conhecia Shakespeare na tradução de Schlegel, cujos oito volumes haviam aparecido por volta de 1801. Em 1810 ele tem esses volumes em mãos e se oferece para enviar alguns deles, e também o *Wilhelm Meister*, de Goethe, a Therese Malfatti; ver *Briefwechsel* nº 442; Anderson nº 258.
6. Anderson nº 53, tradução ligeiramente modificada aqui.
7. A carta é *Briefwechsel* nº 70; Anderson nº 54. Quanto ao muito discutido Testamento Heiligenstadt, uma edição fac-símile completa foi publicada mais de uma vez, como a de H. Muller von Asow, *Beethoven, Heiligenstadter Testament: Facsimile* (Viena, 1969) e as traduções em inglês que podem ser encontradas em Anderson, *Letters*, 3:1351-54; TF, 304; e Solomon, *Beethoven*, 151-54. Solomon oferece uma interpretação penetrante do tom "curiosamente desigual" do documento, "alternando expressões comoventes dos sentimentos de desespero de Beethoven [...] e as formulações afetadas e mesmo literárias que enfatizam sua adesão à virtude". Ele observa que o documento é uma "'cópia confiável' cuidadosamente revisada, que foi expurgada de muitas de suas emoções originais".
8. Sobre Giulietta Guicciardi, ver TF 288-92; Solomon, *Beethoven*, 196 e segs. e A. Tyson, "Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi", BS 1:1-17.
9. O importância do Testamento Heiligenstadt se encontra não somente em seu significado para a vida e o caráter de Beethoven, mas como um relato da experiência sobre a surdez progressiva e suas conseqüências.
10. AMZ 29 (17 de outubro de 1827): 705. Ver Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 188, n.62.
11. *Briefwechsel* nº 106 (Heiligenstadt Testament), 124, n.2. O editor do *Briefwechsel*, Sieghard Bradenburg, atribui esse ponto a Hedwig Muller von Asow.
12. Solomon, *Beethoven*, 155-57.
13. Ries, em Wegeler-Ries, *Notizen*, 78-79, confirma esse incidente enquanto passeava com Beethoven. Um pastor estava tocando gaita, mas "por meia hora Beethoven não pôde ouvir nada".
14. A referência à sua idade como 28 anos vem do fato de que, até 1810, Beethoven acreditava ter nascido em 1772.
15. O aspecto retórico é salientado por Claus Canisius, *Beethoven* (Munique, 1992), 155-64. Mas Canisius vai mais além ao interpretar o testamento como "um exemplo

do estreito relacionamento de Beethoven com a literatura", não como uma declaração primordialmente pessoal.

16. Ver M. Solomon (ed.), "Beethoven's Tagebuch of 1812-1818", BS, 3:193-288, especialmente 212.
17. Sobre a possibilidade de Beethoven ter se juntado à Ordem Maçônica, ver Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 1:151 e ss. Relatos sobre Beethoven e a maçonaria podem ser encontrados em M. Solomon, "Beethoven, Freemasonry, and the Tagebuch of 1812-1818", BF 8 (2001): 101-46. Sobre a cena do tempo em *A flauta mágica*, ver as observações de N. Till, *Mozart and the Enlightenment* (Nova York, 1993), 282 e ss. É possível, como indiquei anteriormente na discussão sobre o *Trio nº 1,* Opus 1, que algumas obras de Beethoven em Mi bemol maior (e, em menor extensão, em Dó e em Si bemol maior) contenham referências aos acordes triádicos ascendentes de *A flauta mágica* como símbolos do ritual maçônico.
18. Para uma visão geral das cartas como evidência de sua doença, ver Bankl and Jesserer, *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens*, 8-66.

Capítulo 6

1. Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, no trecho selecionado em Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, ed. P. Badura-Skoda (Viena, 1963), 19. A observação data de 1852, bem mais tarde na vida de Czerny, como um dos casos que ele adicionou em sua autobiografia, dez anos depois de tê-la compilado pela primeira vez.
2. Czerny, *Über den richtigen Vortrag*, 10: "Eu tinha dez anos de idade quando fui conhecer Beethoven pelas mãos de Krumpholz", i.e., por volta de 1800. Que Beethoven gostava de Krumpholz é claro pelas evidências ouvidas, mas é também confirmado pelo *Gesang der Mönche*, WoO 104, que Beethoven escreveu num caderno de notas de Franz Kandler "em memória da repentina e inesperada morte de nosso Krumpholz". Krumpholz morreu por volta de 1º de maio de 1817; ver Kinsky-Halm, 566 e ss.
3. Para uma visão geral, ver JTW, 511-23.
4. *Briefwechsel* nº 870; Anderson nº 553.
5. Além dos rascunhos do Opus 18, mas na ausência de manuscritos podemos conhecer suas origens através de uma versão preliminar do nº 1 Opus 18 que foi preservada por Amenda, e de outras cópias manuscritas de partes preservadas no arquivo Lobkowitz na República Tcheca, que contém as primeiras leituras de certas passagens. O caderno de rascunhos Grasnick 1 está para ser publicado numa transcrição de Clemens Brenneis que será editada pelo Beethoven-Archiv em Bonn. Sou grato aos membros do meu seminário sobre Beethoven na primavera de 2001, em Harvard, por seu trabalho assíduo sobre esses cadernos de rascunhos, a Sieghard Bradenburg, do Beethoven-Archiv e ao dr. Brenneis, por fornecer uma cópia inda não publicada da nova transcrição para o seminário.
6. Ver JTW, 48 e ss.

7. Os créditos desse método de restaurar as folhas dos cadernos de rascunhos são de Alan Tyson, Douglas Johnson e Robert Winter, cujos resultados estão incluídos no catálogo dos cadernos reconstruídos e publicados como *The Beethoven Sketchbooks* (Berkeley, 1985), com Johnson como editor principal. Sobre a reconstrução da primeira coleção do Grasnick 1, sou grato a JTW, 78-83; a Clemens Brenneis por sua transcrição e pela ordem proposta; e a Aaron Allen, membro do seminário mencionado na nota 5.
8. JTW, 77-83, oferece uma reconstrução dos cadernos de rascunhos, incluindo a primeira coleção; e 82 dá uma visão geral de seu conteúdo.
9. A história da pesquisa sobre os cadernos de rascunhos de Beethoven é uma história longa e complexa, com muitas reviravoltas. Para resumir, ela começa com a primeira descrição dos cadernos de rascunhos, entre 1865 e 1880, de Gustav Nottebohm. Passados 125 anos, publicações confiáveis do seu conteúdo têm surgido esporadicamente, e a maioria do material ainda aguarda publicação. Sobre uma breve história sobre o assunto e a avaliação das principais coleções, ver JTW, introdução e capítulo 1, 3-65.
10. *Briefwechsel* nº 1021 (Carta a Steiner, aparentemente de 30 de dezembro de 1816). Em maio de 1817, Steiner publicou três quintetos de Onslow como compositor do Opus 1.
11. *Briefwechsel* nº 1871 (25 de fevereiro de 1824, para Maurice Schlesinger).
12. Ver O. Biba, "Schubert's Position in Viennese Musical Life", *19th Century Music 3* (1979), 106-13.
13. Para um resumo recente sobre o relacionamento entre Schubert e Beethoven em 1827, ver B. Newbold, *Schubert: the Music and the Man* (Berkeley, 1997), 258.
14. Compassos 167-71 e 175-79.
15. E. Sisman, "Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven's C-Minor Sonata, Op. 13", BF 3 (1993), 81-105.
16. *Briefwechsel* nº 97, uma carta fragmentada conhecida através de Thayer. Não se sabe quais são os arranjos de Haydn ou de Mozart referidos por Beethoven, ou se ele simplesmente estava falando em geral.
17. Ver L. Lockwood, "Reshaping the Genre: Beethoven's Piano Sonatas from Op. 22 to Op. 28", *Israel Studies in Musicology* 6 (1996): 1-16.
18. Ver R. Kramer (ed.), *A Beethoven Sketchbook from the Summer of 1800* (Bonn, 1999).
19. Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 25.
20. W. Gardiner, *The Music of Nature* (London, 1831), 235-40.
21. Para o plano desse movimento no caderno de rascunhos Landsberg 7, de 1800, ver Lockwood, *Studies*, 148.
22. Para a partitura de piano da marcha de Paer, completa embora com alguns erros menores, ver G. Biamonti, *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven* (Turim, 1968), 312 e ss. Comparei a versão de Biamonti com a partitura original para piano da ópera de Paer, mantida na Biblioteca Musical Eda Kuhn Loeb da Harvard University.
23. Beethoven usa o Ré bemol maior para evitar colocar o meio do movimento na

tonalidade Dó sustenido maior, com sua marcação de sete sustenidos, completamente não-convencional.

24. O famoso título *Sonata ao luar* parece ser proveniente do poeta Rellstab, que comparou a qualidade do primeiro movimento com a experiência de uma viagem de barco no Vierwaldstättersee à luz do luar; ver TDR, 2: 257 e J. Uhde, *Beethovens Klaviermusik* (Stuttgart, 1980), 2: 361. Sua fama cresceu tão rapidamente que existiam transcrições de todo tipo, incluindo uma para coro e orquestra com o texto do "*Kyrie eleison*"; Liszt fez um arranjo em 1835, que foi apresentado com a orquestra de Paris tocando o primeiro movimento, e Liszt sozinho no segundo e no terceiro.
25. Ver a visão de 1802 em Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 2, e L. Lockwood "Reshaping the Genre".
26. Ver D Coren, "Structural Relation between Op. 28 e Op. 36", BS 2:66-83.
27. Ver J. Scmalfeldt, "Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata", BF 4 (1995): 37-72
28. Sobre o pano de fundo composicional do Opus 47, ver Suhnne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47" (tese de Ph.D., Harvard University, 1997).
29. Por sua vez, a história de Tolstói inspirou o *Quarteto de cordas nº 1* de Janáček (1923), chamado "*Sonata Kreutzer*".
30. A data do *Terceiro concerto para piano* é incerta, devido à descoberta das anotações para a cadência do primeiro movimento e um *finale*-rondó em 2/4 nos papéis "Kafka", provavelmente feitas entre 1796 e o início de 1798. É perfeitamente concebível que Beethoven tenha pensado no *Concerto em Dó menor* como companheiro de seu *Concerto em Dó maior*, mas então deixou de lado o projeto durante quatro ou cinco meses, já que a composição dos concertos estava estreitamente ligada às oportunidades de apresentação pública. Além disso, especulações sobre a data do manuscrito do *Concerto em Dó menor* – i.e., se está escrito "1800" ou "1803" – têm sido resolvidas por Leon Plantinga a favor de 1803, o que fortalece a idéia de que seu período de gestação está entre 1802 e 1803, no contexto da *Segunda sinfonia*, das sonatas para piano Opus 31, as variações Opus 34 e Opus 35, e de outras obras representativas das grandes mudanças de estilo que aconteceram por volta de 1802. Ver Plantinga, *Beethoven's Concertos*, 113-35. Embora William Kinderman (*Beethoven* [Berkeley, CA,1995], 64 e ss.) tenha sustentado o antigo ponto de vista de que esse *Terceiro concerto* poderia ter sido composto já por volta de 1796-1800, acho que os argumentos de Plantinga são convincentes.
31. Sobre o fato de Beethoven ter copiado o tema final do K. 595 enquanto trabalhava na *Eroica*, ver o capítulo 2.

Capítulo 7

1. A progressão de abertura, começando com a tônica Dó^7 com sétima como dominante com sétima de sua subdominante, Fá, condensa um movimento familiar em

que um acorde de tônica de abertura adiciona sua sétima bemol, se torna o V do IV grau, se move para o IV e depois para o V e volta para o I grau. Muitos são os exemplos, desde o primeiro prelúdio de *O cravo bem-temperado* até os primeiros compassos do *Quarteto para piano em Mi bemol maior,* de Mozart e da grande *Sonata para piano em Mi bemol maior,* de Haydn. Beethoven já tinha usado a forma tradicional nos primeiros compassos de seu *Trio com piano em Mi bemol maior nº 1,* Opus 1; e ele o usou de uma forma mais dramática, como na *Primeira sinfonia*, nos compassos de abertura de sua abertura *Prometheus*, ali com um acorde ainda mais instável de V do IV como sonoridade inicial.

2. Ver L. Lockwood, "Beethoven's First Symphony: A Farewell to the Eighteenth Century", em *Essay in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, ed. L. Lockwood e E. Roesener (Filadélfia, 1990), 235-46.
3. Ver H. Berlioz, *A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies* (Urbana, Ill., 2000), 30 e seg. Tradução modificada.
4. C. Ritoni, *Commentari della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore di Vigaño e della chirografia e de' coropei scritti da Carlo Ritorni* (Milão, 1838), 47. Para uma tradução inglesa, ver T. Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony* (Cambridge, 1998), 117 e ss.
5. Ritorni, *Commentari*, 49.
6. Sobre a conexão entre o balé de Vigaño e Napoleão, ver C. Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Music* (Wilhelmshaven, 1978), 73-81; também P. Schleuning, "Beethoven in alter Deutung: Der 'neue Weg' mit der Sinfonia Eroica", *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987): 165-94.
7. *Briefwechsel* nº 176 (4 de janeiro de 1804).
8. Ver M. S. Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 391.
9. J. Mongredien, *French Music from the Enlightenment to Romanticism: 1789-1830*, tradução para o inglês de S. Fremaux (Portland, 1986), 278, de um artigo sobre Baillot em Viena, publicado em *Le Menestrel*, 1864.
10. Ver o excelente artigo de David Charlton em NG2: "Revolutionary Hymn".
11. S. Schama, *Citizen: A Chronicle of the French Revolution* (Nova York, 1989), 598. Ver também Laura Mason, *Singing The French Revolution* (Ithaca, NY, 1996).
12. R. Rolland, *Goethe and Beethoven* (Nova York, 1931), 192. Rolland relata que Klopstock disse quase a mesma coisa para Rouget de Lisle, quando o encontrou em Hamburgo em 1797.
13. Na partitura, Beethoven nomeia a música para o lado francês como simplesmente "Marcia: Marlborough".
14. Ver "March", NG2.
15. Ver Plantinga, *Beethoven's Concertos*, 7 e ss.
16. "National Anthems" under "Germany", NG2.
17. "The Star-Spangled Banner" não foi adotado como hino nacional dos Estados Unidos até 1931.
18. R. Locke: "Paris: Centre of Intellectual Ferment", em A. Ringer (ed.), *The Early Romantic Era* (Englewood Cliffs, N J, 1990), 37.
19. Beethoven usou a designação "*allegro con brio*" para um certo número de

primeiros movimentos de obras orquestrais, entre elas o *Primeiro concerto para piano*, a *Sinfonia nº 3* e a *Sinfonia nº 5*, e as aberturas de *Coriolano* e *Egmont*.

20. Berlioz, *A Critical Study*, 36. Tradução modificada.
21. Wegeler-Ries, 77.
22. Kunze, *Beethoven*, *Die Werke*, 35-38, apresentando críticas que vão de 1804 a 1812.
23. I. Ritter von Seyfried, *Ludwig van Beethovens Studien*..., 2ª ed. (Leipzig, 1853), 6. Apesar das questões justificáveis levantadas por Nottebohm sobre a apresentação de Seyfried do material de estudo de Beethoven sobre o contraponto e a composição, seu "Esboço biográfico" anexado a esse volume é um testemunho valioso de um contemporâneo.
24. Sobre os *Quartetos* Opus 20 de Haydn, ver W. Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets* (Westport, Conn., 2000).
25. O ponto de vista se origina em Riemann e abunda na literatura posterior, incluindo Kerman, *The Beethoven Quartets*, 68.
26. Ver R. Kramer, "Counterpoint and Syntax: On a Difficult Passage in the First Movement of Beethoven's String Quartet in C Minor, Op. 18 nº 4", em S. Bradenburg e H. Loos, *Beiträge zu Beethovens Kammermusik* (Munique, 1987), 111-24.
27. Sobre o provável caderno perdido daquele ano, ver S. Bradenburg, "Beethovens Streichquartette Op. 18", em *Beethoven und Böhmen*, ed. S. Bradenburg e M. Gutierrez-Denhoff (Bonn, 1998), 282.
28. Para uma primeira versão, primeiro movimento, ver Janet Levy, *Beethoven's Compositional Choices*; e minhas notas para a Laurel Recording sobre a primeira versão feita pelo Pro Arte Quartet.
29. *Briefwechsel* nº 67 (1º de julho de 1801).
30. Essa observação – que a fuga e o *fugato* são mais comuns no quarteto do que na sonata para piano – contém a verdade, apesar de passagens *fugato* ocasionais nas primeiras sonatas de Beethoven. Os dois casos em questão são o *scherzo* da *Sonata em Dó maior nº 3*, Opus 2, e a abertura *finale* do nº 2, Opus 10. O ponto central é que naquele momento Beethoven não encontra lugar para a fuga ou o fugato nos processos de elaboração de suas sonatas, como ele fará nas sonatas posteriores; mas ele o faz no nº 1, Opus 18, no primeiro movimento e no *finale*.
31. Owen Jander presumiu que em 1793 Beethoven poderia ter em mente uma ópera francesa sobre Romeu e Julieta composta por seu rival, Daniel Steilbelt (estudo apresentado numa reunião da American Musicological Society em setembro de 1988).
32. TDR 2, 186; TF, 261. Ver também Bernd Edelmann, "Die poetische Idee des Adagio von Beethovens Quartett Op. 18, Nr.1", em *Rudolph Bockholdt Festschrift*, ed. N. Dubowy e S. Meyer-Eller (Pfaffenhofen, Alemanha, 1992), 247-67.
33. Ver S. Bradenburg, "The First Version of Beethoven's G Major String Quartet, Op 18 nº 2", *Music and Letters* 58 (1977): 127-52. Ver também D. Greenfield, "Sketch Studies for Three Movements of Opus 18, nºs 1 e 2" (tese de Ph.D, Princeton University, 1982).

34. Caderno de rascunhos Grasnick 1, fol. 27v. A nota indica que Beethoven estava pensando não somente em cada obra individualmente, mas na ordem em que deveria usar os seis quartetos.
35. Em favor da conexão está J. Yudkin, "Beethoven's Mozart' Quartet", JAMS 45 (1992): 30-74.
36. Kerman, *The Beethoven Quartets*, 76, conecta o movimento com a carta sincera que Beethoven escreveu a Amenda em 1° de julho de 1801, na qual fala da "triste resignação" com a qual se prepara para enfrentar sua futura surdez. De um outro ponto de vista, C. Dalhus, em "La Malinconia", em Ludwig van Beethoven, ed. L. Finscher (Darmstadt, 1983): 200-211, propõe que os fatores biográficos precisam ser minimizados, e que a idéia do movimento é apresentar a "melancolia filosófica". A. Forchert em "Die Darstellung de Melancholie in Beethovens Opus 18 n° 6", em ibid., 212-39, argumenta corretamente, na minha opinião, que o movimento representa a "melancolia" de duas formas: da tristeza e da felicidade, em seus contrastes entre o *adagio* e do *allegro*. Esse ponto de vista foi recentemente seguido por Elaine Sisman num ensaio: "C. P. E. Bach, Beethoven, and the Labyrinth of Melancholy" (ensaio não-publicado, 2000), que mostra que as fontes de Beethoven poderiam muito bem ter incluído o *Trio sonata em Dó menor*, H. 579, de C. P. E. Bach, no qual o primeiro movimento é um diálogo entre um "*Sanguineus*" e um "*Melancholicus*".
37. Devo essa observação ao professor Richard Kurth, que a discutiu num ensaio não-publicado que se originou de um seminário em Harvard.

Capítulo 8

1. C. Burney, *A General History of Music* (Londres, 1776), 1:xvii.
2. Burney (Londres, 1789): 3:v.
3. Para trechos relevantes do *Philosophical Enquiry in the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful de Burke* (Londres, 1757) e dos artigos de Friedrich Michaelis no *Leipziger allgmeine musikalische Zeitung* (1806-07), e no B*erlinische musikalische Zeitung* (1805), ver P. L. Hurray e J. Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Ninteenth Centuries* (Cambridge, 1981), 69-74 e 286-92, especialmente 289.
4. Ver V. Gotwals (ed.), *Joseph Haydn*, 60-61. Gotwals traduz o *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, de Griesinger, originalmente publicado no AMZ, nos 41-49 (julho a setembro de 1809), então em volumes separados (Leipzig, 1810). Ver também J. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge, 1991), 227-232, sobre os aspectos extramusicais da estética de Haydn.
5. Um paralelo pode ser visto em outra importante biografia de Haydn, a de um contemporâneo, Albert Christoph Dies, que coloca a música para teclado de Haydn diretamente depois de suas sinfonias e quartetos em ordem de importância, e então declara que "muitos dos novos compositores para cravo (exceto Mozart) podem disputar o lugar com ele, especialmente Muzio Clementi, com seu fogo e espírito (mesmo talvez no futuro, *se sua selvagem intemperança subsistir*

[itálicos meus], Beethoven)". Ver Griesinger, 200.

6. *The Letters of Mozart and his Family*, 2ª ed. e tradução de Emily Anderson (Nova York, 1985), II, 769.
7. *Letters*, 833.
8. Que a arte é essencialmente uma imitação da natureza é o ponto de vista principal da filosofia de Aristóteles, apoiada e elaborada por séculos na literatura, e depois na composição estética dos séculos XVI a XIX. Para um resumo, ver N. Marston, "Intelectual Currents: Philosophy and Aesthetics", em *The Beethoven Compedium*, ed. B. Cooper, 62-65.
9. Ver a seção no "Aesthetic Premises", na compilação anotada de Robert Marshall Mozart Speaks, 181 e ss. Ver também Till, Mozart and the Enlightenment, 172-88.
10. Ver A. Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge, Mass., 1987), especialmente 23-25.
11. Que Beethoven conhecia e havia lido o tratado enciclopédico de Sulzer é evidente porque ele usa o artigo "Recitativo" em seus estudos da música dramática vocal por volta de 1800-02; ver R. Kramer, "Beethoven and Carl Heinrich Graun", BS 1:18-44.
12. J. G. von Herder, *Reflections on the Philosophy and History of Mankind* (1784-91), tradução inglesa condensada de T. Churchill, ed. F. Manuel (Chicago, 1968), 40.
13. J. G. von Herder, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, IV (Berlim, 1877-1913), 161 e seg., citado por F. Blume, *Classic and Romantic Music* (Nova York, 1970), 13.
14. De *The Remarkable Musical Life of the Tone-Poet Joseph Berglinger*, incluída em *Outpourings of an Art-Loving Friar*, de Wackenroder e Tieck, traduzida para o inglês por E. Mornin (Nova York, 1975), 105 e ss.; 107 e ss. Que os músicos e intelectuais próximos a Beethoven, e o próprio Beethoven, tinham conhecimento dos escritos de Wackenroder é evidente pela carta que Beethoven enviou, em 1819, a Carl Iken, um intelectual de Bremen, que cita a passagem de Joseph Berglinger a Beethoven, sem precisar explicar quem era Berglinger; ver *Briefwechsel* 1359.
15. Ver, no Prólogo deste livro, a carta a Emilie M., de 17 de julho de 1812.
16. Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, 2ª ed., ed. K. Hofmann (Tutzing, 1971), 93.
17. Segundo Richard Heuberger, Brahms continuou a comparar de forma desfavorável a maneira como Beethoven tratou a dissonância em suas primeiras obras com a de Mozart e Bach.
18. Crítica do Opus 1 em *Wiener Jahrbuch* 1 (1806), 2, 53-54; citado em Kunze, *Beethoven, Die Werke*,13
19. Crítica no AMZ de 1805, citada em Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 36.
20. Crítica no AMZ (1799), cols. 541 e ss., citada em Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 18.
21. *Briefwechsel* nº 59; Anderson nº 48 (22 de abril de 1801).

Capítulo 9

1. Entre a grande quantidade de livros sobre Napoleão, mencionei somente dois. Um é o relato clássico de G. Lefèbvre, *Napoleon*, traduzido para o inglês por H. F. Stockhold (Nova York, 1969); o outro é a visão geral de A. Schom, *Napoleon Bonaparte* (Nova York, 1997), com uma ampla biografia.
2. E. Hobsbawm, *The Age of Revolution*, 1799-1844 (Nova York, 1962), 99.
3. TF, 403; Solomon, *Beethoven*, 181.
4. *Briefwechsel* nº 84; Anderson nº 57. O acordo de Napoleão com o Papa reconciliou as políticas do regime francês com a Igreja. O acordo declarava, entre outras coisas, que o catolicismo romano deveria ser observado pela maioria do povo francês, assim como pelos cônsules, que eram, então, considerados como seus governantes no futuro. O acordo declara o fim da separação entre Igreja e Estado, um conceito na secular tradição da Revolução. Ver Lefèbvre, Napoleon, 1:133 e segs.
5. Ver texto original em F. Ries, *Briefe und Dokumente*, 61-63; para uma tradução para o inglês, ver Albrecht nº 71.
6. Sobre a relação entre a capacidade da Áustria para fazer a guerra e sua situação financeira, ver Joseph Karl Mayr, *Wien in Zeitalter Napoleon* (Viena, 1940), 16; também Lefèbvre, *Napoleon*, 1: 206. Sobre a atitude cautelosa e indecisa do regime austríaco em relação a Napoleão nos anos entre 1802 e 1805, ver Sipe, *Beethoven, Eroica Symphony*, 44 e ss.
7. Para um retrato pessoal, especialmente sobre sua educação, ver W. Langsam, *Francis the Good* (Nova York, 1949). Beethoven dedicou seu Septeto Opus 20 à imperatriz Maria Teresa, segunda esposa de Francisco, e naturalmente pretendia que sua cantata *Der Glorreiche Augenblick,* Opus 136 fosse um tributo às cabeças reinantes no Congresso de Viena, o que incluía o imperador Francisco. Em 1815, ele estava decidido a usar sua abertura em Dó maior como homenagem, embora atrasada, ao dia de batismo do imperador, mas a obra (mais tarde o Opus 115) havia sido começada em 1814 como uma abertura "para qualquer propósito, ou para uso em concertos". Mas ele não dedicou explicitamente nenhuma obra importante ao imperador, mesmo depois da dissolução do enfraquecido Sacro Império Romano pelo imperador em 1806 e sua pretensão à sucessão como imperador da Áustria. Desse modo, Francisco II, imperador do Sagrado Império Romano, se tornou Francisco I, imperador da Áustria.
8. Sobre a ineficaz administração de Francisco e os problemas financeiros posteriores que envolveram seu regime, ver Lefèbvre, 1:206-8.
9. Ver a carta de Ries na nota 5, acima.
10. Numerosas peças, escritas por muitos compositores nesse período, celebravam batalhas e vitórias; ver B. Arnold, *Music and War: A Research and Information Guide* (Nova York, 1993), 52-87.
11. Sobre as possíveis conexões dessas obras francesas com a *Eroica*, ver C. Palisca, "French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March", em *Music and Context: Essay for John Ward*, ed. A. D. McLucas (Cambridge, Mass.,1985), 198-209.

12. Sonnech, 74 e ss.; Solomon, 181.
13. TF, 920.
14. Ver TF, 339. Devemos também lembrar que a idéia de uma "edição completa" também implica uma edição que pudesse frustrar a desenfreada pirataria de sua música por parte de editores não-autorizados, e foi uma tentativa de proteger seus rendimentos.
15. Ver TF, 328 e ss.
16. TF, 330.
17. Sobre o monumento de mármore de Klinger, com Beethoven nu sentado num trono, ver Comini, *The Changing Image of Beethoven*, especialmente 403-15.
18. Ver Comini, *The Changing Image of Beethoven*, 34-36.
19. Ver R. Bory, *Beethoven, His Life and His Work in Pictures*, tradução de W. Glass e H. Rosenwald (Zurique, 1960), 97 e 163.
20. Ver Comini, 35. Eu não fui convencido pelo argumento de Owen Jander de que as folhas esmaecidas no canto inferior esquerdo do quadro simbolizam a surdez de Beethoven. Ver sua "'Let Your Deafness No Longer Be a Secret- Even in Art': Self-Portraiture and The Third Movement of the C-Minor Symphony", BF 8:60-68 (sobre o retrato de Mähler).
21. *Briefwechsel* nº 206. Ver TF, 337, onde Thayer relata sua conversa com Mähler em algum momento depois de 1860. Mähler era músico, cantor, pintor, um homem de vários talentos. Ele disse a Thayer que seu primeiro encontro com Beethoven, no outono de 1803, coincidiu com a imersão de Beethoven na composição da *Eroica*, e que Beethoven tocou o *finale* da nova sinfonia para ele e depois improvisou por duas horas. Thayer possuía uma cópia do primeiro retrato de Mähler, que está agora na New York Public Library.
22. Sonneck, *Beethoven*, 8-9. Fischer (1780-1864), um padeiro, era uma década mais jovem que Beethoven, e sobreviveu a ele por muitos anos. Sua biografia manuscrita começou em 1838 com a ajuda de sua irmã, e é uma fonte biográfica importante para a juventude de Beethoven. Sua referência à "tez escura" de Beethoven foi usada para argumentar que Beethoven teria ancestrais africanos, crença que se difundiu até o século XX, mas que não tem qualquer fundamento diante de tudo o que sabemos de seus antepassados. Para mais comentários sobre essa questão, ver Dominique-René de Lerma, "Beethoven as a Black Composer", *Black Music Research Newsletter*, 8/1 (1985): 3-5.
23. Ver Edward Larkin, "Beethoven Medical History", em M. Cooper, *Beethoven: The Last Decade* (Londres, 1970), 449, n.1. Larkin escreve sobre "lesões e endurecimentos da pele na raiz do nariz, nas faces e em volta da boca e do queixo [...] assim como uma 'deformação' da boca e do queixo". Essa passagem é citada e discutida por Comini, 33 e segs. Como ela observa, um diagnóstico sobre as "pústulas faciais" de Beethoven é "admitido com dificuldade", mas, como também observa com sagacidade, a "formidável impressão de séria e intensa concentração transmitida pela austera máscara [de Klein] [...] seria aproveitada posteriormente pelos fabricantes das imagens como apropriadas à aura de Beethoven".

24. O outro único compositor conhecido que sofreu de surdez foi Bedřich Smetana, que, no entanto, ficou surdo aos 50 anos, perto do final de sua carreira produtiva.
25. D. Wright, "Deafness: A Personal Account", em Grant (ed.), *The Quiet Ear*, 44. Ver capítulo 5, nota 4. Omito do relato de Wright os sons que ele podia ouvir que não existiam na época de Beethoven, como "o vôo rasante dos aviões, as explosões dos motores dos carros, das motos, dos caminhões pesados". Precisamos lembrar que Beethoven vivia num mundo muito mais tranqüilo que o nosso, onde as gradações sonoras suaves e delicadas eram parte da experiência da vida diária.
26. N II, 89. Mesmo se Jader (ver nota 20) sustenta que a expressão "mesmo na arte" (*auch bey der Kunst*) significa que Beethoven estava agora revelando os sintomas de sua surdez em passagens dissonantes e camufladas em algumas obras, acredito que esse ponto de vista interpreta de forma exagerada o significado da expressão. Beethoven pode ter simplesmente querido dizer que, daquele momento em diante, havia resolvido não esconder sua surdez dos músicos e de outros com quem ele teria contato, especialmente se fosse escrever óperas e, portanto, que enfrentaria as conseqüências de deixar que os outros soubessem de sua surdez. Eu leio "*bey der Kunst*" com o sentido de "em relação à arte", ao invés de "na arte". O fato de ele relacionar essa afirmação à sua intenção de escrever óperas é revelador.
27. Beethoven-Archiv, Bonn, MS Mh 83, fol. 1r, com rascunhos da abertura do *König Stephan* opus 117.
28. *Briefwechsel* nº 65 (29 de junho de 1801).
29. Larkin, "Beethoven's Medical History", 448. Ver também Bankls and Jesserer, *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens*. Esses autores concordam com Larkin que a opinião de que Beethoven tinha sífilis não tem qualquer fundamento. Ao contrário de Larkin, no entanto, eles acreditam provável o diagnóstico de uma cirrose hepática e de uma inflamação crônica do cólon. Não se deve duvidar de que Beethoven bebia álcool em grandes quantidades, mas a cirrose hepática permanece uma especulação. Para uma recente visão da literatura sobre a surdez de Beethoven e outras doenças, ver M. Saffle e J. R. Saffle, "Medical Histories of Prominent Composers: Recent Research and Discoveries", *Acta Musicologica* 65 (1993): 82-86.
30. A mais recente tentativa de determinar a causa de sua doença se centra na análise de alguns fios de cabelo que aparentemente foram removidos do corpo sem vida de Beethoven por Ferdinand Hiller; ver Russel Martin, *Beethoven's Hair* (Nova York, 2000). Testes preliminares nesses fios parecem ter indicado um nível anormalmente alto de chumbo, o que sugere uma possibilidade de envenenamento com esse metal. Como Martin observa, é precisa verificar se os testes de laboratório que produziram esse resultado podem ser corroborados pela comparação de DNA com os restos mortais; por enquanto, a questão do envenenamento com chumbo permanece em aberto. Fico grato ao dr. Raymond Firestone por compartilhar comigo seu ponto de vista sobre a hipótese de envenenamento com chumbo, com base nas análises descritas no livro de Martin. Algumas questões posteriores terão que ser resolvidas para determinar a validade da hipótese de

envenenamento. Uma hipótese similar de envenenamento foi oferecida para explicar a doença de Goya em 1792, mas esse caso parece fortalecido pelo fato de Goya usar tintas com pigmentos que continham chumbo. Ver Gedo, "The Healing Power of Art: Goya as His Own Physician", 81, e referências posteriores dadas aqui.

31. TF, 248.
32. *Briefwechsel* nº 303.
33. Essa dedicatória é confirmada pela descoberta de uma cópia corrigida, perdida durante um longo tempo, do Opus 69, que foi encontrada pelo dr. Albert Dunning numa biblioteca alemã e apresentada por ele na Conferência Internacional da Música para Violoncelo de Beethoven, realizada em Bonn em julho de 1989. A cópia contém uma dedicatória a Gleichenstein autografada por Beethoven.
34. Ver Kinsky-Halm, 269, e *Briefwechsel* nº 1014. Os dezesseis quartetos de cordas não-publicados de Zmeskall permanecem num manuscrito no Gesellschaft der Musikfreunde, em Viena.
35. *Briefwechsel* nº 415 (datado por Brandenburg como 1809) e no 35 (c.1798). No último, como em outras anotações do mesmo ano (nos 37 e 39), Beethoven brinca com a palavra "*baron*", invertendo as letras para fazer combinações como "*nor*", "*orn*", "*rno*", "*onr*" e, em alguns momentos, como no *Briefwechsel* nº 39, colocando "*ba-ron*" numa curta frase musical.
36. Ver A. Tyson, "The "Razumovsky' Quartets: Some Aspects of the Sources", BS 3 (Cambridge, 1982), 134 e ss. e ilustrações 3 e 4. Tyson mostra um rascunho datado do verão de 1807, no qual Beethoven pensou em revisar os títulos e as dedicatórias de sete grandes obras desde o Opus 58 até o Opus 62.
37. Ver TF, 432-5.
38. *Briefwechsel* nº 523 (9 de outubro de 1881, para Breitkopf).
39. Wegeler-Ries, 42-43.
40. TF, 232, baseado numa conversa entre Thayer e a sobrinha de Willmann. Ver também Solomon, *Beethoven*, 111, e sua carta para o *Beethoven Journal* 12/1 (Primavera de 1997), 48
41. Carta aparentemente datada de 1805, traduzida em Albrecht nº 99. Ver também Solomon, 198, e TF, 379.
42. Albrecht nº 100.
43. Solomon, *Beethoven*, 198 e ss. Como observamos na nota 16 do capítulo 3, Josephine Deym (posteriormente Deym-Stackelberg) foi mencionada como a provável destinatária da carta a "Amada Imortal" por Elisabeth Tellenbach e Harry Goldschmidt. Mas essa proposta permanece improvável, dada a falta de qualquer evidência persuasiva que seu relacionamento tenha continuado depois de 1804-07, ou que eles tenham tido qualquer contato depois daquele ano. Ver Solomon, "Recherche de Josephine Deym", em seus *Beethoven Essays* (Cambridge, Mass., 1988), 157-65.
44. Anderson nº 254, tradução modificada por Solomon em *Beethoven*, 202. Ver *Briefwechsel* nº 445, atribuída a junho de 1810, embora alguma data pouco anterior não seja excluída pelos editores.

45. Solomon, *Beethoven*, capítulo 15, 207-47. A lista das candidatas foi subseqüentemente ampliada por Gail Altman para incluir a condessa Marie Erdödy, mas a hipótese continua pouco convincente. Ver a análise de Barry Cooper no *Beethoven Journal* 11/2 (outono de 1996):18-24. O assunto chegou ao nível mais baixo no filme *Amada imortal*, de Bernard Rose, de 1994, no qual a destinatária da carta seria Johanna van Beethoven, viúva do irmão do compositor, Carl, e mãe de seu amado sobrinho Karl. Na verdade, Johanna foi objeto de uma profunda animosidade por parte de Beethoven em seus últimos anos, quando lutava pela custódia de Karl.
46. Solomon, *Beethoven Essays*, 179; carta de Antonie Brentano ao arcebispo Johan Michael Sailer, 22 de fevereiro de 1819.
47. Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries*, 230.
48. Solomon, *Beethoven Essays*, e sua comunicação ao *Beethoven Journal* 12/1 (primavera de 1997), 48. Mais recentemente, outra nova candidata tem sido proposta, precisamente a condessa Almerie Esterházy (1789-1848), filha do conde Valentin Esterházy, membro do ramo da grande família Esterházy, que se estabeleceu na França no início do século XVIII. Em 1815, ela se casou com o conde Albert Joseph Murray von Melgum, militar de descendência escocesa que nasceu em Viena e fora condecorado capitão do exército austríaco. Ver O. Pulkert, "Beethoven's 'Immortal Beloved'", *Beethoven Journal* 15/1 (2000): 2-18. Um relato bem mais longo é o de J. Čeleda e O. Pulkert, "Beethoven's 'Unsterbliche Geliebte'", em *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas*, ed. Pulkert e H.-W. Küthen (Praga, 2000), 383-408. Embora a evidência apresentada nesse artigo seja mais promissora do que a dos vários ensaios anteriores sobre o assunto – mostra, por exemplo, que em julho de 1812 Almerie Esterházy, então com 22 anos, foi relacionada chegando a Karlsbad como uma das duas filhas do conde Valentin Esterházy –, os argumentos a seu favor são inteiramente circunstanciais. Nem existe qualquer outra evidência que ligue Almerie Esterházy a Beethoven. Quanto a Antonie Brentano, por outro lado, existe uma evidência substancial da sua dedicação emocional a Beethoven.
49. Ver texto original alemão em *Briefwechsel* nº 582. Essas palavras, "*was für unss seyn muss und seyn soll*", são uma distante premonição das frases rúnicas que Beethoven colocou no final de seu *Quarteto em Fá maior* Opus 135: "*Muss es sein? Es muss sein!*".

Capítulo 10

1. Tovey, "Beethoven", *Encyclopaedia Britannica*, 11ª ed., 1991. Que as obras "heróicas" desse período continuam sendo definidoras da experiência musical é a tese de S. Burnham em *Beethoven Hero* (Princeton, 1995).
2. Ver "The Earliest Sketches for the Eroica Symphony", em Lockwood, *Studies*, 134-50.
3. Ver a ampla análise de H. Schenker da sinfonia em seu *Das Meisterwerk in der Musik* (Munique, 1930), 3:25-99 e especialmente 74 e ss., sobre o *finale*. Também

K. von Fischer, "Eroica-Variationen Op.35 e Eroica-Finale", *Schweizeriche Musikzeitung*, 89 (1949): 282-6.

4. Sobre as origens do *finale*, ver "The Compositional Genesis of the Eroica Finale", em Lockwood, *Studies*, 151-66.
5. Ver Kinsky-Halm, 130.
6. Esse importante segmento, nos compassos 57 a 64, tem sido negligenciado por muitos observadores; a figura de transição que o introduz termina num acorde de sétima diminuta com um Fá sustenido no baixo.
7. Ver meu ensaio "Eroica Perspectives: Strategy and Design in the First Movement", em Lockwood, *Studies*, 118-34.
8. Esses eventos ocorrem nos compassos 655-673.
9. Wegeler-Ries, 79. Sobre toda a passagem, seus rascunhos e significados, ver meu "Planning the Unexpected: Beethoven's Sketches for the Horn Entrance in the Eroica Synphony, First Movement", em Lockwood, *Studies*, 167-80.
10. Ver Paul Bekker, *Beethoven*, 2ª ed. (Berlim, 1912), 220 e segs; tradução inglesa de M. M. Bozman (Londres, 1925),163; e Lockwood, *Studies*, 119.
11. Berlioz, *A Critical Study*, 41.
12. Em *Catalogo cronologico*, 312 e ss., Biamonti reproduz a partitura da marcha para piano de Paer. Como explica Biamonti, na ópera a marcha fúnebre é realizada por um cortejo de guerreiros gregos que sustentam o corpo do herói caído, Patroclus, diante da tenda de Aquiles. Thomas Sipe sugere que, seguindo esse precedente, podemos entender o segundo movimento da *Eroica* como reflexo da imagem de Aquiles lamentando a morte de Patroclus, o que representaria um "herói lamentando a morte de seu companheiro" (Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony*, 105). Mas essa teoria é puramente especulativa, como todas as interpretações programáticas específicas do movimento.
13. Uma quantidade de livros sobre Beethoven chamam o segundo período de "heróico", incluindo os grandes livros de Solomon (capítulos 12 e 14, "The Heroic Decade", I e II) e Kinderman (capítulos 4 e 5 do "The Heroic Style" I and II), embora neste último o limite final seja estabelecido em 1809, e os anos de 1809 até 1812 considerados como de "consolidação". Um livro que explora o surgimento do "estilo heróico" é o de M. Broyles, *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style* (Nova York, 1987). Embora o livro de Broyles contenha muitas observações valiosas sobre o estilo e a técnica composicional, seu título força o conceito em algumas obras que não pertencem a essa categoria.
14. Ver L. Lockwood, "Beethoven, Florestan, and the Varieties of Heroism", em *Beethoven and His World*, ed. Scott Burnham e M. P. Steinberg (Princeton, 2000), 27-47. Tento corrigir o que vejo como um desequilíbrio inevitável entre o título e o produto de um livro tão inteligente e interessante como *Beethoven Hero*, de Scott Burnham, que é primordialmente um estudo analítico da *Eroica* e da *Quinta sinfonia*, com ocasionais referências a algumas outras composições. Não é que essas duas obras não sejam "heróicas", elas certamente o são. Mas a premissa do livro é que o "estilo heróico [de Beethoven] veio para dominar nosso discurso

sobre a música ocidental" (158), e o livro explora as ramificações desse ponto de vista. No entanto, a visão heróica não dominou inteiramente nosso discurso, e com certeza não o de muitos comentaristas dos maiores compositores e estilos do final do século XIX e ao longo do século XX. Tudo isso não tem a intenção de denegrir a visão de Burnham sobre as obras específicas que ele discute, mas trazer à luz outras grandes obras daquela época que são inevitavelmente omitidas já que não se enquadram nessa categoria – como, por exemplo, o *Concerto para violino*, o *Quarto concerto para piano*, os quarteto Opus 59, nº 2 e nº 3, as sonatas para piano dos Opus 54, 78 e 81a, e o *Trio para piano nº 2*, Opus 70. Uma visão mais ampla da maneira como *Beethoven* abordava o gênero, o estilo e os modelos estéticos numa escala mais ampla parece ser, para mim, mais revelador.

15. Esse ponto é observado por Solomon, *Beethoven*, 174.
16. *Briefwechsel* nº 165; Ferdinand Ries, *Briefwechsel und Dokumente* (Bonn, 1982), nº 14, 61 e seg. Como observa Solomon, 175, essa carta demonstra que o entusiasmo de Beethoven ao dedicar essa obra a Napoleão já havia esfriado na época, e, para assegurar seu pagamento, ele estava agora propenso a deixar a obra com Lobkowitz durante seis meses, com o entendimento de que ela seria intitulada "Bonaparte". É impossível evitar a impressão de que, cauteloso, Beethoven tentava ganhar de ambos os lados, protegendo seus honorários e deixando aberta a possibilidade de ganhar favores de Napoleão.
17. Lefèbvre, *Napoleon*, 1:183.
18. *Briefwechsel* nº 188. Beethoven escreve "Ponaparte".
19. Lefèbvre, 186. A citação é do administrador de Napoleão, Jean-Antoine de Chaptal.
20. As palavras em alemão são: "*Geschrieben auf Bonaparte*".
21. Esse ponto de vista é afirmado no excelente e ainda muito atual livro de A. Schmitz, *Das Romantische Beethovenbild* (Berlim, 1927), 153-76. Na minha opinião, Schmitz coloca o caso com a maior clareza possível: "Para sua sinfonia, ele agora escolhe, no lugar de um nome de uma pessoa que o decepcionou, a indicação da idéia [do heróico] que não pode decepcioná-lo: *Eroica*" (p. 162). Schmitz é também um dos primeiros grandes críticos a ligar a idéia do "heróico" na música ao livro *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, de Sulzer (1792); e, para mostrar que a categoria do "heróico", com nuances variadas de significado, mas sempre salientando as qualidades "incomuns" e "excepcionais" da mente e do coração, é encontrada na literatura e na ópera do período, assim como na música da Revolução Francesa.
22. Ver Lefèbvre, *Napoleon*, 1:208.
23. Sobre David e Napoleão ver P. Johnson, *The Birth of the Modern* (Nova York, 1991), 145; W. Roberts, *Jacques-Louis David: Revolutionary Artist* (Chapel Hill, 1989); e S. Lee, *David* (Londres, 1999).
24. Ver Fred Licht, *Canova* (1983), 104.
25. A referência a uma "estranha voz" é dos rascunhos de Beethoven para o *scherzo* no Caderno de rascunhos Landsberg 6, fol.10. A palavra "voz" (*Stimme*) é reconhecidamente conjetural, mas faz sentido. Ver Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803* (Leipzig, 1880), 44.

26. Wegeler-Ries, 78.
27. *Briefwechsel* nº 395, carta de 8 de agosto de 1809 para Breitkopf & Härtel, pedindo que os editores lhe enviassem as obras completas de Goethe e Schiller, que dizia serem seus "poetas favoritos", juntamente com Ossian e Homero, "que infelizmente só posso ler na tradução".
28. J. R. Schultz, *The Harmonicon*, janeiro 1824. Ver Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries*, 153 (Sonneck erra ao atribuir o ensaio a "Edward Schulz"); ver B. Cooper, *The Beethoven Compendium*, 53.
29. Sobre a introdução, ver Hillary Tann Presslaff , "The Investigation", *Perspectives of New Music*, 20 (1981-82): 526-59.
30. R. Schumann, *On Music and Musicians* (Nova York, 1946), 99.
31. T. Adorno, *Beethoven, The Philosophy of Music* (Stanford, 1998), 99 (nº 228).
32. Ver A. Tyson, "Das Leonoreskizzenbuch (Mendelssohn 15): Problems der Rekonstruktion und Chronologie", BJ 9 (1977): 490 e ss. Ver também a excelente partitura crítica da obra editada por Bathia Churgin (Londres, 1998).
33. Especialmente surpreendente pelo uso de mudanças rítmicas e métricas é a comparação entre os movimento *allegro* da sinfonia e a marcha em Leonore, também em Si bemol maior; do ponto de vista rítmico, é de longe a marcha mais interessante que o compositor escreveu antes de seu último período.
34. Kinderman, *Beethoven*, 123.
35. Nottebohm, *Ein Skizzebuch... 1803*, 70-71, onde, no final do caderno de rascunhos da *Eroica*, encontramos, juntamente com as primeiras idéias para o Quarto *concerto para piano* e no meio dos primeiros pensamentos para Leonore, os primeiros esboços do que virá a ser o *scherzo* da *Quinta* e do primeiro movimento, aqui marcado "sinfonia". A idéia do primeiro movimento abrange a abertura "tipo lema" abrindo na tônica e dominante, e depois um esboço simples de parte de uma exposição até o segundo tema *legato*, que já está completo. Antes, no mesmo caderno de rascunhos de 1804 (p. 93, N II 375), encontramos o primeiro rascunho que podemos associar ao movimento lento da Pastoral: um suave *andante molto* em Dó maior, chamado de "*Murmeln der Bäche*" (Murmúrios do riacho), com tercinas repetidas em Dó como idéia básica. Esse é o rascunho que contém uma anotação marginal significativa: "*je grösser der Bach, je tiefer der Ton*" (quanto mais largo o riacho, mais profundo o tom).
36. A crítica apareceu no *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (4 e 11 de julho de 1810), 30 e 41, e foi reeditada em S. Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 100-112. Para uma tradução par o inglês ver "Beethoven, Synphony Nº 5 in C Minor", ed. E. Forbes (Nova York, 1971), 150-63. Para um comentário moderno sobre a crítica, ver P. Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Munique, 1977), 89-101.
37. Como expressa aqui e em outros dos volumosos escritos de Hoffmann sobre música, a idéia sobre o "romantismo" na música transmite a visão de que a música instrumental, em virtude de sua independência do texto ou de propósitos programáticos, é naturalmente "romântica", ou seja, evoca emoções desconhecidas e profundas no ouvinte, que assim pode ser transportado a uma

sensação de infinito, além das limitações expressivas da música com texto ou programática.

38 O predecessor imediato dessa vasta preparação em crescendo é a nova transição no primeiro movimento da *Eroica* (compassos 338-397). A diferença aqui é que, apesar do conteúdo motívico da *Quinta* ser mais simples, o conteúdo harmônico é mais complexo, pelo fato de que os tímpanos tocam a tônica Dó incessante contra a crescente massa da harmonia da dominante nos outros instrumentos (compassos 324-373). Quando o *scherzo* volta, o Dó dos tímpanos retorna quatro compassos antes do final (*finale*, compasso 203), para construir o crescendo final, preparando o clímax com o retorno do tema final triunfante.

39. Ver Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*, especialmente 6, "Integration of the Cycle", 366-73, que compara o uso da forma cíclica em Haydn e em Beethoven.

40. Ver a longa obra em Ré maior para piano solo nos rascunhos "Kafka", a maior das coleções de rascunhos e estudos sobreviventes de Beethoven, publicados por Joseph Kerman em Ludwig van Beethoven, *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799... the "Kafka" Sketchbook* (Londres, 1970), 2:110-25, que inclui diferentes passagens. Kerman observa que a peça poderia ter o título de "fantasia", e suas três seções sugerem um tipo de sonata para piano em três movimentos: *allegro-andante-allegro*, mas com transições (II, 285). A obra é ambiciosa e inacabada, e pode, como observa Kerman, "registrar uma improvisação bem-sucedida", que também antecipa a idéia da *sonata quasi una fantasia*.

41. Ver Paul Mies, "Quasi una Fantasia", em *Colloquium Micorum: Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburstag*, ed. S. Kross e H. Schmidt (Bonn, 1967), 239-49.

42. Para referências aos críticos do final do século XVIII e início do século XIX, sobre a integração cíclica na sinfonia, em particular na *Quinta* de Beethoven, ver Webster, *Haydn's "Farewell Symphony"*, 179-81.

43. Beethoven considerou a possibilidade de usar uma forma em cinco partes nesse *scherzo*, parecido com o da *Quarta sinfonia*, e essa forma do movimento é na realidade indicada em algumas das primeiras fontes; porém ele mudou de opinião para sua primeira apresentação em 1808. Ver S. Brandenburg, "Once Again: On the Question of the Repeat of the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony", em *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes*, ed. L. Lockwood e P. Benjamin (Cambridge, 1998), 151-74.

44 Ver J. Kerman: "Beethoven's Minority", em *Haydn, Mozart and Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*, ed. S. Brandenburg (Oxford, 1998), 151-74.

45. *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur* by Christoph Christian Sturm, originalmente publicado em 1785; a cópia de Beethoven foi publicada em 1811; a informação é de Schindler. Ver Solomon: "The Quest for Faith", em seus *Beethoven Essays* (Cambridge, 1988), 21-32, especialmente 220 e ss.; e C. C. Witcombe, "Beethoven's Private God: An Analysis of the Composer's Marking in Sturm's 'Betrachtungen'" (tese de MA., San José State University, 1998).

46 Sobre os antecedentes da *Sinfonia Pastoral*, ver Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge, 2002).

47. Para esses e outros registros, ver os cadernos de rascunhos da Sinfonia Pastoral parcialmente publicados por D. Weise, *Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie Op. 68 und zu Trios Op. 70, und 2* (Bonn, 1961), vol. 2 e 5, e N II, 375 e 504.
48. N II, 378, relata a sobrevivência de uma parte de violino escrita no manuscrito de Beethoven, na qual ele instrui o copista a introduzir o tópico do movimento na parte do primeiro violino.
49. Ver *Ludwig van Beethoven: Sechste Symphonie F-Dur Opus 68... Faksimile nach dem Autograph BH 64 im Beethoven-Haus Bonn*, ed. S. Brandenburg (Bonn, 2000). 45.
50. Como mostra o manuscrito, a forma como Beethoven compunha uma partitura orquestral em 1808 ainda seguia a convenção do século XVIII, com as partes do violino e da viola no topo da partitura, depois os sopros e os metais abaixo, e as cordas de registro grave (violoncelos e baixos) mais em baixo. Assim, o esquema da partitura mostra graficamente a distância espacial entre as cordas graves e as cordas agudas, ou seja, entre o riacho (violoncelos) e os pássaros cantando (primeiros violinos e, no curso do movimento, os segundos violinos).
51 Observações similares são encontradas em O. Jander, "The Prophetic Conversation in Beethoven's 'Scene by the Brooks'", *The Musical Quarterly* 77 (1993): 508-59. No entanto, na minha opinião, a interpretação de Jander tem várias falhas graves: 1) sua crença de que o "recomeço" do tema no movimento depois de cada inciso em modo maior deve ser associado interpretado como uma personificação do próprio Beethoven; 2) seu relato literal e programático de cada segmento do movimento; e 3) a ausência de qualquer referência aos aspectos espaciais e de registro do movimento. Em relação a (1), não existe evidência de que o "recomeço" do tema caracterize Beethoven ou outra pessoa; (2) uma narrativa detalhadamente programática é apenas o que Beethoven via como "ir longe demais", como evidenciam suas próprias anotações no caderno de rascunhos da *Sinfonia Pastoral* (ver acima). Quanto ao (3), essa combinação do evocativo com o estrutural é, para mim, a essência de qualquer interpretação analiticamente sensata.
52. Ver nota 35.
53. Como na *Quinta*, esse terceiro movimento não é marcado "*scherzo*".
54. TF, 524, carta de 28 de janeiro de 1812, tradução modificada; *Briefwechsel* nº 546.
55. Ver "Beethoven's Sketches for Sehnsucht, WoO 146", em Lockwood, *Studies*, 95-117.
56. Para uma breve visão geral, ver B. Cooper, "Folksong arrangements", em *The Beethoven Compendium*, ed. B. Cooper (Londres, 1991), 267-72.
57. *Briefwechsel* nº 809 (1º de junho de 1815).
58. Aqui, o tema de abertura do oboé traz a seqüência de alturas I-V-III-VI-V, um novo arranjo da coleção de alturas que Beethoven havia usado na abertura da *Sonata para violoncelo em Lá maior*, Opus 69 (I-V-VI-III-V); nessa introdução, a característica básica unificadora é a linha do baixo, que desce da tônica para a dominante através dos graus cromáticos I-VII-bVII-VI-bVI-V (compassos 1-8) e depois usa extensivamente cada membro dessa série descendente no que se

segue. Assim, a nota Sol natural (bVII), quando tomada novamente no compasso 24, se torna a dominante de Dó maior, para onde o movimento volta durante uma longa e importante porção da introdução. E, no amplo *allegro*, que vem em seguida, o objetivo harmônico está estreitamente relacionado ao da introdução.

59. Ver: C. Dahlhaus, "Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie", *Schweizerische Musikzeitung* 110 (1970): 205-209.
60. Nos compassos 26-29 do movimento lento da sinfonia.
61. Compassos 267-354 e 355-502.
62. Ver Lockwood, *Studies*, 220-225.

Capítulo 11

1. Sobre as datas e outros aspectos do *Terceiro concerto*, ver Plantinga, *Beethoven's Concertos*, 133-135.
2. Sobre as datas dos rascunhos, ver JTW, 140, 143 e 148.
3. Plantinga, 159-84; B. Brook, "The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 6 (1975): 9-28.
4. Ver R. Kramer, "An Unfinished Concertante by Beethoven", BS, 2:33-36.
5. Plantinga, 183 e segs.; Ries nº 11, carta de 6 de agosto de 1803; nº 14 de 22 de outubro de 1803.
6. S. Kagan, *Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil and Friend* (Stuyvesant, NY, 1988), 3. Para uma opinião de que Beethoven não conhecia o arquiduque antes de cerca de 1808, ver Sieghard Brandenburg, "Die Beethoven-Handshriften in der Musikaliensammlung des Erzherzogs Rudolph", *Zu Beethoven* 3 (Berlim, 1998): 141-166.
7. Plantinga, 161.
8. Sobre os concertos para violoncelo desse período, ver o sumário em R. Stowell (ed.), *The Cambridge Companion to the Cello* (Cambridge, 1999), 92-95. A importância de Anton Kraft como violoncelista é sugerida não somente por seu papel durante onze anos como primeiro violoncelista em Esterházy com Haydn, mas também por ter participado na primeira apresentação do grande *Divertimento para trio de cordas em Mi bemol maior*, K.563, de Mozart, em Dresden, em 1789. A carreira posterior de Kraft incluiu uma turnê de concertos pelas maiores capitais européias e apresentações em Viena como solista e como primeiro violoncelo da orquestra, como na estréia da *Sétima sinfonia* e da *Vitória de Wellington*, de Beethoven. Ele foi um violoncelista regular do Quarteto Schuppanzigh até 1808. Seu filho, Nikolaus Kraft (1778-1853), também foi um violoncelista famoso, membro do Lobkowitz's Kapelle e, uma vez, do Quarteto Schuppanzigh. Ele pode ter feito a primeira apresentação do Opus 69 de Beethoven em 1809. Sobre os dois Krafts, ver mais recentemente, Walden, 43-45.
9. Kinsky-Halm, 136, se refere à estréia como tendo acontecido em março de 1807, num concerto por assinatura no Lobkowitz, mas a evidência é fraca, e Plantinga, 211, não a acha convincente. A única evidência remanescente relata que "um

concerto para piano" foi apresentado num desses concertos, mas não especifica qual concerto, nem quem era o solista. Além do mais, como Plantinga observa, Reichardt chama o *Quarto concerto* de "novo" depois de ouvi-lo num concerto de Beethoven em 1808, no camarote de Lobkowitz.

10. Ver J. Kerman, *Concerto Conversations* (Cambridge, Mass., 1999), 62.
11. Ver compassos 4-5 (a figura original), 11-12, 51-52 e 348-349.
12. Para um resumo das opiniões que associam o movimento lento à lenda de Orfeu, ver Plantinga, 185-94. A lista de Plantinga inclui: A. B. Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schuffen* (Leipzig, 1902, originalmente publicado em 1859), 2:78 e seg.; D. F. Tovey, *Essays in Musical Analysis* (Londres, 1944), 3:80 e seg.; e dois ensaios de O. Jander, "Beethoven's 'Orpheus in Hades': the Andante com moto of the Fourth Piano Concerto", *19th Century Music*, 8 (1985): 195-212, e "Orpheus Revisited: A Ten-Year Retrospect on the Andante com moto of Beethoven's Fourth Piano Concerto", *19th Century Music* (1995): 31-49. Uma importante opinião crítica da interpretação programática de Jander está em E. T. Cone, "Beethoven's Orpheus – or Jander's", 19th Century Music 8 (1985): 283-86. Resumindo, Plantinga observa sabiamente que, apesar das óbvias qualidades dramáticas do movimento, com seu solista "suplicante" e sua orquestra "inflexível e recusativa" (termos meus), não existe base nos manuscritos de Beethoven ou nas conversações conhecidas para associar o movimento à lenda de Orfeu.
13. Em *Così fan tutte* existem duas árias curtas somente com as cordas, ambas para Don Alfonso: a primeira "*Vorrei dir*", na qual Don Alfonso simula angústia quando conta às duas mulheres que seus amantes se depararam com "um grande desastre", ou seja, foram convocados pelo exército; a outra é a *ottava* de Don Alfonso, "*Tutte accusan le donne*", na qual ele explica a todos o significado das palavras, ou seja "todas as mulheres fazem isso" (*così fan tutte*).
14. E. g., na passagem consoladora em Ré bemol no movimento lento do nº 1, Opus 59, e novamente na *Sonata para violoncelo em Dó maior nº 1,* Opus 102; para outras informações sobre essa figura, ver Lockwood, "Beethoven's Emergence from Crisis", especialmente 317-19.
15. Plantinga, 235.
16. Plantinga, 246.
17. Para um breve levantamento das cadências conhecidas, ver R. Stowell, *Beethoven: Violin Concerto* (Cambridge, 1998), 90-97. Stowell especifica as retranscrições ou adaptações da cadenza para concerto de piano feitas por Nováček, Rostal, M. Abbado, Schneiderhan, Swensen e, em parte, Hellmesberger.
18. Ver compassos 56-68 e segs. e novas aparições adicionais da figura, inclusive sua diminuição como quatro semicolcheias, que levam a uma oitava bruscamente acentuada, ou seus misteriosos reaparecimentos em momentos dramáticos, como nos compassos 480-485.
19. Compassos 45-55. Tovey, *Essay in Musical Analysis*, 3:94; Stowell, *Beethoven: Violin Concerto*, 77.
20. Plantinga, 255.
21. Plantinga, 256.

22. Compassos 94 e *ss.*
23. T. W. Adorno, *Beethoven*, 76 e *ss.*

Capítulo 12

1. Seyfried, *Ludwig van Beethovens Studien* (Leipzig, 1853), 20.
2. Ver JTW, 419, 598.
3. N II, 225 e seg.
4. Essa tentativa inacabada foi terminada por Emanuel Schikaneder, o libretista e Papageno de *A flauta mágica*, e recebeu uma montagem medíocre de Peter Winter, um contemporâneo mais velho de Beethoven. Sobre o libreto de Goethe e a composição de Winter, ver Gruber, 74 e segs.
5. Ver K. Smolle, *Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod* (Bonn, 1970), 23-27.
6. Ver Nottebohm, *Ein Skizzenbuch... 1803*, 56.
7. Bouilly alegou mais tarde que esse não era o caso, mas no período entre 1798 e 1806, quando as composições de Gaveaux, Paer e Beethoven foram escritas, era fácil concluir que a trama baseava-se num acontecimento real. De fato, o libreto composto por Paer traz o subtítulo: *"fatto storico in due atti"* (fato histórico em dois atos). Para uma cuidadosa avaliação sobre a credibilidade da alegação de Bouilly, ver G. Galliver, "Jean-Nicholas Bouilly (1793-1842), *Successor of* Sedaine", *Studies in Music* (Nedlands, Austrália) 13 (1973): 15-33; e "Leonore ou L' amour conjugale: a celebrated offspring of the French Revolution", em *Music and the French Revolution*, ed. Malcolm Boyd (Cambridge, 1992), 157-168.
8. Ver R. Engländer, "Paer's 'Leonora' und Beethoven's 'Fidelio'", em *Neues Beethoven Jahrbuch* 4 (1930): 118-132.
9. Em 1801, Sonnleithner havia ajudado a fundar o Bureau d' Arts et d' Industrie, uma editora vienense que publicou um certo número de obras de Beethoven, inclusive várias de suas primeiras sonatas para piano. Seu trabalho empresarial inclui também uma turnê pela Europa para coletar material para uma antologia histórica da música dos períodos antigos, uma idéia que ele havia tomado de Forkel, primeiro biógrafo de Bach.
10. W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* (Zurique, 1953), 22-33. Este é o único dos muitos ensaios do material de *Leonore/Fidélio* de Hess, que também publicou uma grande quantidade de obras musicais que ele acreditava tivessem origem nas versões de 1805 e 1806. Pesquisas mais recentes de Helga Lühning e Michael Tusa lançam dúvidas sobre as versões da ópera de Beethoven que Hess atribuiu a 1805, e sobre a crença de que a versão de 1805 seria a *Leonore* "original", que os intérpretes modernos deveriam tentar recriar. A obra da dra. Lühning revela um quadro bem diferente, pois a primeira versão anterior que possuímos é a de 1806, enquanto permanece a que foi interpretada exatamente em 1805, em sua opinião, um "torso que somente deve ser interpretado numa versão completada e corrigida que precisa de revisões". Ver H. Lühning e W. Steinbeck (Frankfurt, 2000), 41-64; essa citação está na p. 64.

11. Para um exemplo da citação de Mozart na ópera, ver M. Brunswick, "Beethoven's Tribute to Mozart in Fidelio", *The Musical Quarterly* 36 (1945): 29-32. A citação de Brunswick, que é encontrada no terzetto do primeiro ato, ecoa a passagem do dueto entre Papageno e Papagena no final do segundo ato de *A flauta mágica*. Citações, ou quase citações, similares ocorrem em *Leonore/Fidélio* nas passagens domésticas, muitas vezes lembrando personagens mozartianos em cenas cômicas ou usuais do dia-a-dia.
12. Ver Lühning, "Vom Mythos der Ur-Leonore", 52 e ss., e seu "Fidelio in Prag", em *Beethoven und Böhmen*, ed. S. Bradenburg e M. Gutierrez-Denhoff (Bonn, 1988), 49-91.
13. Carta para Treitscke, aparentemente de março de 1814 (*Briefwechsel* nº 707; Anderson nº 479): "Agora continuarei a trabalhar até que esteja completamente acabado e [...] exatamente da forma como você alterou e melhorou tudo [...] mas isso não será tão fácil como se eu estivesse escrevendo algo novo".
14 Devo essa citação a Daniel Beller-McKenna.
15. Ver M. Tusa, "The Unknown Florestan: The 1805 Version of 'In des Lebens Frühlingstagen'", JAMS 46 (1993): 175-220.
16. Ver Alan Tyson, "The Problem of Beethoven's 'First' Leonore Overture", JAMS 28 (1975): 292-334.
17. Ver crítica de Hoffmann em Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 83-90.
18. Paul Mies: "Beethoven – Collin – Shakespeare: Zur Coriolan-Overture", BJ 6 (1965), 260-68; reeditado de *Zeitschrift für Musik* (fevereiro de 1938): 156-61.
19. Ver o excelente artigo de E. Kerr Borthwick, "Beethoven and Plutarch", *Music and Letters* 79 (1998): 268-272.
20. Ver M. W. Howard, *The Influence of Plutarch in the Major European Literatures of the Eighteenth Century* (Chapel Hill, NC, 1970).
21. Anotação na página 1 de uma folha de rascunho no Hannover Kestner-Museum, citado por A. Fecker em *Die Entestehung von Beethovens Musik zu Boethes Trauerspiel Egmont* (Hamburgo 1978), 17.
22. Ver compassos 261-264 e 281.
23. Sobre a tendência, no início do século XIX, de sair da mimese na direção de uma visão autônoma da música, ver J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language* (New Haven, 1986).

Capítulo 13

1. Ver T. Albrecht, "The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's Christ on the Mount of Olives, Op. 85 and Wielhorsky Sketchbook", *Journal of Musicological Research*, 11 (1991): 263-284. A cronologia proposta por Albrecht para os cadernos de rascunhos sugere que o trabalho do oratório aconteceu no outono de 1802.
2. Albrecht, 266, especula que, quando Beethoven estava "física e mentalmente saudável", era capaz de produzir até oitenta páginas de rascunhos por mês, ao passo que, em tempos menos produtivos, a norma era quase a metade. Em períodos em

que outras grandes tarefas (copiar, orquestrar, etc.) pediam sua atenção, o número podia cair a cerca de quinze páginas por mês, ou até a nenhuma. Albrecht sugere que isso aconteceu entre janeiro e junho de 1805, quando ele estava compondo o primeiro dos dois atos de *Leonore*.

3. Wiegeler-Ries, 76.
4. *Briefwechsel* nº 523 (9 de outubro de 1811). Segundo Tyson, Beethoven estava provavelmente se referindo a seu irmão Carl, que em março de 1803 havia contraído febre reumática.
5. Alan Tyson, "Beethoven's Heroic Phase", *The Musical Times* 110 (1969): 139.
6. Tyson, 140.
7. Como Tyson observou em TJW, 159.
8. Ver TF, 423.
9. Em Beethoven, 456, n.15, Solomon duvida da história por causa da evidência de que Beethoven esteve em Eisenstadt durante três dias depois da estréia da *Missa*, em 13 de setembro de 1807. Mas, à parte esse fato, a hipótese tem uma razoável credibilidade diante dos diferentes gostos e caráteres de Beethoven e do príncipe, para não mencionar outros patronos conservadores da época. Eliott Forbes (TF, 424) salienta que a história ganha mais credibilidade quando achamos que a dedicatória da missa não foi para Esterházy, mas para o príncipe Kinsky.
10. *Briefwechsel* nº 291 (26 de julho de 1807).
11. A passagem Haydn foi descoberta por J. McGrann, "Beethoven's Mass in C, Opus 86: Gênesis and Compositional Compound" (tese de Ph.D., Harvard University, 1991), e encontrada independentemente por A.Tyson, em JTW, 157, n.1. Existe, no entanto, uma boa razão para concordar com E. T. A. Hoffmann, que considerou a *Missa* de Beethoven bem distante das missas de Haydn. Ver J. McGrann, "An Exegesis of the Kyrie from Beethoven's Mass in C, Opus 86", em *Religion and the Arts* 2 (1998): 185e segs.
12. *Briefwechsel* nº 484 (carta a Breitkopf de 16 de janeiro de 1881).
13. Para a crítica completa de Hoffmann, ver Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 252-65.
14. Kunze, 254. Ver também Schnaus, 111-17.
15. Sobre esse aspecto, ver M. Fillion, "Beethoven's Mass in C and the Search of Inner Peace", BF 7 (1999): 1-16.
16. E. Sams e G. Johnson, "The Romantic Lied", NG2.
17. Carta a Breitkopf de 8 de agosto de 1809 (*Briefwechsel* nº 395), em que pede volumes de sua poesia; novamente em 1824, ele diz a Kiesewetter que "prefere compor música sobre obras de poetas como Homero, Klopstock e Schiller" (*Briefwechsel* nº 1773).
18. TF, 536.
19. *Briefwechsel* nº 1562; Anderson nº 1136.
20. Anderson nº 40; *Briefwechsel* nº 47.
21. Para uma discussão sobre as duas composições, ver H. Lühning, "Gattungen des Liedes", em *Beiträge zu Beethovens Kammermusik: Symposion Bonn 1984*, ed. S. Bradenburg e H. Loos (Munique, 1987), 197-202.
22. Ver Joseph Kermann, "An die ferne Geliebte", BS 1 (1973), 123-57

Capítulo 14

1. Griesinger, 61; ver também H. A. Schafer, "A Wisely Ordered Phantasie': Joseph Haydn' Creative Process from the Sketches and Drafts for Instrumental Music" (tese de Ph.D., Brandeis University, 1987).
2. W. A. Mozart, *Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters*, editado e traduzido por R. Spaethling (Nova York, 2000), 277.
3. As citações de Constanze Mozart e Niemetschek são de R. Marshall (ed.), *Mozart Speaks*, 24.
4. H. Schmidt, "Verzeichnis der Skizzen Beethovens", BJ 6:60, MS Bonn Mh 83, fol.1r: "*kleines klawier zum componieren*". Essa folha contém rascunhos da abertura do *Rei Estêvão*.
5. Kagan, 32; *Briefwechsel* nº 1686.
6. Sobre essa importante distinção entre "*componiren*" e "*setzen*" , ver Shafer, *passim*.
7. Ver no capítulo 1 um breve extrato dessa passagem.
8. Ver texto original em Schiedermair, 88 e ss. Junker era então o capelão em Kirchberg, residência do príncipe Hohenlohe, e um músico talentoso.
9. TF, 207.
10. TF, 209.
11. C. Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, ed. Paul Badura-Skoda (Viena, 1963), 22.
12. Czerny, 21.
13. L. Nohl, *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen* (Stuttgart, 1877), 114-15; também TF, 525-26.
14. S. Kross, "Improvisation und Konzertform bei Beethoven", *Beethoven-Kolloquium* 1977 (Kassel, Barenreiter, 1978), 133; *Konversationshefte*, 5: 192. Comparara com 5:185, onde Karl escreve: "Linke disse hoje que, se for dito no aviso do segundo concerto que você irá improvisar, ele [o público] irá tumultuar o teatro".
15. Kross, 134.
16. Para o relato de Russel sobre sua visita em 1821, publicada em 1828, ver Sonneck, 114-16.
17. Mozart deixou três fantasias para piano, uma das quais, a K.394, é seguida por uma fuga, enquanto outra não foi acabada. Ele também escreveu uma *Fantasia em Dó menor* K.475, que permanece como prólogo da *Sonata* K.457. Haydn usou o termo "*capriccio*" de modo intercambiável com o termo "fantasia" em certas obras, e suas composições posteriores incluem a *Fantasia em Fá menor*, Hob. VIII: 4, assim como a surpreendente *Fantasia em Si maior*, que serve como movimento lento do *Quarteto em Mi bemol maior nº 6,* Opus 76. É possível que o Opus 77 de Beethoven, com seu posterior estabelecimento no Si maior, reflita esse movimento lento do quarteto de Haydn, apesar de ter um plano tonal diferente. Sobre as fantasias de Haydn, ver A. P. Brown, *Haydn's Keyboard Music* (Bloomington, 1986), 220-28.

18. Para essa obra, ver nota 40 do capítulo 10.
19. Segundo uma anotação do arquiduque Rodolfo no caderno, a fantasia foi escrita num período bem próximo da *Sonata para piano em Fá sustenido nº 24* Opus 78, uma obra que é também pouco convencional na escolha da tonalidade e que integra sutilmente dois movimentos muito contrastantes. Ver Kagan, 13, fn.47.
20. Sobre o fato de Beethoven copiar partes da *Fantasia cromática e fuga* de Bach, ver N II, 286; sobre a importância potencial dessa obra para as últimas sonatas de Beethoven, ver M. Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* (Stuttgart, 1986), 216 e ss.
21. Sobre as anomalias da obra, ver H. MacDonald, "Fantasy and Order in Beethoven's Phantasie Op. 77", em *Modern Musical Scholarship*, ed. E. Olleson (Stockfield, 1980), 141-50.
22. Ver as *Variações para violoncelo em Fá maior*, sobre o tema de *A flauta mágica,* Opus 66. (O número do Opus é problemático, já que a obra foi editada sem número em 1798).
23. Czerny, 64.
24. Para uma recente e breve visão da história inicial do *pianoforte*, ver Laurence Libin, "The Instruments", em *Eighteenth-Century Keyboard Music*, ed. R. L. Marshall (Nova York, 1994), 1-32.
25. Sobre a variedade dos pianos de Beethoven, ver D. Melville, "Beethoven's Pianos", em *The Beethoven Reader*, ed. D. Arnold e N. Fortune (Nova York, 1971), 42. T. Skowroneck salienta que nos primeiros rascunhos Beethoven às vezes excedia a extensão de cinco oitavas mais um tom, comum naquele tempo; ver seu "The Keyboard Instruments of the Young Beethoven", em *Beethoven and His World*, ed. S. Burnham e M. P. Steinberg (Princeton, NJ, 2000), 177.
26. Carta de 10 de novembro de 1796; *Briefwechsel* nº 22.
27. Ver G. Barth, T*he Pianist as Orator* (Ithaca, NY), 5.
28. Ver W. S. Newmann, *Beethoven on Beethoven* (Nova York, 1988), 52.
29. Newmann, 53.
30. Newmann, 56.
31. Ver Comini, fig. 23, para a litografia de Gustav Leybold da aquarela original de J. N. Höchle; ver também a discussão de Comini, 44 e ss.
32. Newmann, 54.
33. Para uma lista conveniente de importantes pianistas em Viena e Londres entre 1790 e 1810, ver DeNora, 120.
34. Para o texto de Seyfried, ver TF, 206 e ss.; sobre as bases sociais da reputação de Beethoven em Viena, ver DeNora.
35. Ver JTW, 150. Nottebohm (N II, 446) havia datado a anotação em junho de 1804, mas Tyson optou por 1805, à luz de outra evidência concernente ao Opus 32 "*An die Hoffnung*", que Nottebohm não podia ter conhecido. A referência à maneira ruim de tocar sua música para piano pode se referir a qualquer pianista da época; mas o ponto principal desse momento de autocrítica se refere aos assuntos composicionais.
36. Wegeler-Ries, 101; a autobiografia de Czerny foi publicada em *Neues Beethoven Jahrbuch* 9 (1933): 65.

37. Para breves extratos dos rascunhos em Mi maior para o movimento lento original, ver Nottebohm, *Ein Skizzenbuch... 1803*, 61.
38. Por exemplo, uma alteração maciça para a clave de Sol nos compassos 68-77.
39. Um é encontrado logo no primeiro episódio (compassos 25-69), no qual a primeira grande unidade, em oitavas e depois em sextas, se move do Fá maior para o Ré menor, e depois para seu objetivo correto, V (Dó maior) no 38, depois do qual acontece uma brusca mudança harmônica para Lá bemol maior (movendo-se depois para Fá menor) na parte que se segue. Essa grande progressão para o lado bemol foi preparada por meio dessa abertura discreta em Si bemol no compasso 1.
40. Nos compassos 83-98, o tema, que se encontra na dominante do Ré bemol, se inclina pela extensão de um compasso saltando por uma cadeia de harmonias de dominantes, através dos sete semitons do ciclo das quintas, chegando à terra na dominante da tônica inicial, Fá.
41. Ver M. Frohlich, *Beethoven's "Appassionata" Sonata* (Oxford, 1991).
42. Kinsky-Halm, 136.
43. Essa descoberta foi primeiramente observada por Nottebohm, depois por Tovey, e confirmada por Frohlich, 63 e segs.
44. Uma característica surpreendente do *finale* é que ele repete a seção de desenvolvimento e de recapitulação (compassos 118-303, primeiro final); e que o manuscrito está expressivamente marcado: "*la seconda parte due volte*" (a segunda parte duas vezes). Beethoven tinha escrito a mesma instrução no manuscrito do primeiro movimento do nº 1 Opus 59, quando ainda estava pensando em efetuar uma repetição semelhante em larga escala.
45. Sobre a situação militar de 1809 e a campanha de Napoleão contra a Áustria, ver Schom, 493-504.
46. G. Marek, *Beethoven* (Nova York, 1969), 397, declara que Beethoven buscou abrigo na casa de Ignaz Castelli, mas Wegeler-Ries, 121, relata que era a casa de Caspar Carl. Segundo Smolle, 42, Beethoven estava vivendo provavelmente na Wallfischgasse, mas buscou refúgio num sótão no nº 987 da Rauhensteingasse, agora nº 4 da Ballgasse. Smolle aceita que o lugar de refúgio de Beethoven tenha sido a casa do irmão, mas não diz explicitamente que o endereço da Rauhensteingasse era a casa de Caspar Carl. Para um relato vívido do medo e do sofrimento dos vienenses sob o bombardeio, ver extratos dos diários de Joseph Rosenbaum, em Marek, 396 e segs.
47. *Briefwechsel* nº 392 (26 de julho de 1809).
48. Carta atribuída por Anderson (Nº 228) a 2 de novembro de 1809; *Briefwechsel* nº 408, no entanto, a atribui a 22 de novembro.
49. As duas cantatas de Beethoven de 1790 tinham comemorado esses eventos.
50. Kagan, 2 e segs. O imperador Francisco era um violinista suficientemente bom para tocar os quartetos de Haydn, e sua mulher cantava árias de soprano nas apresentações de *As estações* e *A criação*, em 1801.
51. Ver Kagan, 54 e ss.
52. Kagan, 9 e segs., oferece evidência da correspondência entre o arquiduque e seu secretário e confidente Rudolph Baumeister, que confirma essas impressões.

53. Ver W. Drabkin, *Beethoven: Missa Solemnis* (Cambridge, 1991), 4.
54. Anderson nº 248, *Briefwechsel* nº 435, datado de abril 1810.
55. Kinsky-Halm, 216 e ss.
56. W. Riezler, *Beethoven*, tradução de G. D. H. Pidcock (Londres, 1938), 81.
57. Cartas de 2 de julho de 1810 (*Briefwechsel* nº 451) e de 23 de setembro de 1810 (*Briefwechsel* nº 468). Por "sonata característica", Beethoven quer dizer que ela é descritiva e programática, com títulos, assim como ele chamou a *Sinfonia Pastoral* de "sinfonia característica" numa das suas anotações nos cadernos de rascunho. As sonatas desse tipo estavam sendo compostas em certa quantidade na época. Exemplos são a *Sonata para piano* de Dussek de 1807, que é uma elegia ao príncipe Luís Ferdinando, e sua sonata *Le Retour a Paris*, do mesmo ano.
58. Dahlhaus, 35.
59. C. Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass.,1995), 116 e ss.
60. Sobre o manuscrito, ver meu artigo "The Autograph of the First Movement of the Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 69", em Lockwood, Studies, 17-94; também meu paper "Beethoven's Opus 69 Revisted: The Place of the Sonata in Beethoven's Chamber Music", apresentado no Symposium on Beethoven's Music for Violoncello, realizado em Bonn em 1998 (próximo).
61. Sobre as revisões de Beethoven no final do movimento lento, ver meu artigo "The Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music", em Lockwood, *Studies*, 181-97.
62. N II, 225-7.
63. Ver o texto completo da crítica de Hoffmann, originalmente publicada no AMZ (1813), cols. 141-54, em Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 129-50.
64. Hoffmann, em Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 138 e ss. Os itálicos são de Hoffmann.
65. Ver S.-C. P. Ong: "Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-flat Major, Op. 97 ('Archduke')" (tese de Ph.D., University of California, Berkeley, 1995), 297-387 (sobre as fontes). O desaparecimento de um manuscrito de 1881 aparece numa carta de Beethoven de 1815 para o arquiduque, na qual pede o empréstimo das partes do Opus 97 e do Opus 96, para mandar copiá-las; ver *Briefwechsel* nº 801; Anderson nº 592.
66. De fato, a trajetória do primeiro movimento se desenrola num amplo arco descendente que vai de Si bemol maior para Sol maior (segundo grupo, compassos 43-94, o grosso da exposição), e então se move outra terça para baixo, para o Mi bemol maior (compasso 107 e segs.), no início da seção de desenvolvimento, e depois, em vários intervalos, faz seu retorno para a tônica, para a recapitulação, no compasso 191.
67. Sobre a probabilidade da revisão, ver S. Brandenburg, "Bermekungen zu Op. 96", BJ 9 (1933/77): 11-26.
68. *Briefwechsel* nº 606; Anderson nº 392.
69. Carl Flesch, *Kunst des Violinspiels* (Berlim, 1923), 171.

Capítulo 15

1. TF, 409. Thayer não dá a fonte, mas provavelmente é Samuel Appleby, filho de Thomas Appleby e coletor de material biográfico sobre o violinista George Polgreen Bridgetower.
2. J. von Seyfried, "Biographische Notizen...", publicado em *Beethoven, Studien in Generalbasse*..., ed. De Seyfried (Viena, Haslinger, 1832), apêndice, 6 e ss. Para uma cópia de "Notizen" de Seyfried, ver o catálogo de L. H. Niemeyer, Bonn, 1990..
3. TF, 401. A biografia que apareceu em *Historisches Tagebuch*, série 4, nº 4 (1863), foi escrita por "Schnitzler" segundo o TDR, 2:456, n.1. Para saber mais sobre Razumovsky, ver Lulu Thürheim, *Mein Leben*, vol. 2, *passim*.
4. *Konversationshefte*, 10:70.
5. Ver Kinsky-Halm, 687, em WoO 184.
6. A. Tyson: "The 'Razumovsky' Quartets: Some Aspects of the Sources", BS 3:107-40.
7. Ver Peter Gülke, "Triumph der Neuen Tonkunst", *Mozart späte Sinfonien und ihr Umfeld* (Kassel, 1998).
8. AMZ, crítica de 1807 e 1821; ver Kunze, *Beethoven, Die Werke*, 72.
9. Ver WoO 157 e 158.
10. Para uma edição moderna da coleção Prach, ver *A Collection of Russian Folk Songs*, compilada por N. K. Lvov e I. Prach, ed. por Malcolm H. Brown (Ann Arbor, Mich., 1987).
11 Ver J. Leyda e S. Bertensson (eds.), *The Mussorgsky Reader* (Nova York, 1947), 41, nº 82. A transcrição data de 1859.
12. Antecedentes parciais na música de câmara para cordas incluem: o *Quarteto nº 2*, Opus 20 de Haydn, no qual o violoncelo começa o tema principal, mas no registro de tenor; e o *Quinteto em Dó maior* K.515, de Mozart, que começa com uma voz intermediária pulsante, enquanto o violoncelo se eleva num tema arpejado que vai do Dó grave ao Mi acima do Dó central, duas oitavas e uma terça. Mas nem Mozart nem Haydn apresentam um tema principal de abertura num registro completamente grave nos quartetos, como acontece no nº 1, Opus 59.
13. Sobre essa estratégia inteira, ver meu artigo: "Process vs. Limits: A View of the Quartet in F Major, Opus 59 nº 1", em Lockwood, *Studies*, 181-97.
14. Ver compassos 73-84 e 85-90.
15. Compassos 144-149 e 331-337.
16. Esses acordes agudos e graves são antecipados em "*La Malinconia*" (nº 6, Opus 18, *finale*), compassos 12-17, nos quais a dinâmica contrastante reforça as mudanças de registro.
17. Ver. L. Lockwood, "A Problem of Form: The 'Scherzo' on Beethoven's String Quartet in F maior, Op. 59 nº 1", BF 2 (1993): 85-96.
18. Ver Lockwood, "A Problem of Form", assim como o comentário de Jonathan Del Mar sobre esse artigo e minha resposta, em BF 8 (2001):165-70 e 170-72.
19. Nos compassos 23-25 e 27.
20. A. Schoenberg, *Theory of Harmony*, tradução R. E. Carter (Nova York, 1978), 383.

21. Nesses acordes, o movimento descendente do quinto grau para a tônica nos lembra que a obra veio em círculo completo, desde os acordes de abertura, que são I-V6.
22. Nos aspectos "retrospectivos" do nº 3, Opus 59, ver Webster, "Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets", 94-133. Ver capítulo 2 acima.
23. Por exemplo, ver Webster, "Tradicional Elements", 106 e ss., com exemplos de Mozart, K. 465, primeiro movimento, compassos 59-61 e 87-91, comparados com Beethoven, nº 3, Opus 59, primeiro movimento, compassos 59-64 e 88-91.
24. Ver Tyson, "The 'Razumovsky' Quartets", 126 e ss.
25. Ver Mies, *Beethoven's Sketches: An Analysis of His Style Based on a Study of His Sketch-Books*, trad. de D. L. Mackinnon (Nova York, 1974), 73, e Webster "Tradicional Elements", 127.
26. Ver A. Tyson, "The Problem of Beethoven's 'First' Leonore Overture", 326 e ss.
27. Ver N II, 86 e Tyson, "The Razumovsky Quartets", 121.
28. No Fá sustenido do compasso 1, no Fá natural do compasso 10, e no Mi natural do compasso 15; uma sétima diminuta em Si do compasso 22 resolve na sétima de dominante do Dó menor no compasso 29.
29. Ou seja, a sétima diminuta em Mi (compassos 176-177), em Fá sustenido (compassos 182-183), em Fá natural (compasso 190).
30. Para uma silhueta de Zmeskall, ver O. Biba, "Zu Beethovens Streichquartet Opus 95", em *Münchener Beethoven-Studien*, ed. J. Fischer (Munique, 1992), 40. A primeira apresentação pública conhecida foi em 1814, pelo Quarteto Schuppanzigh.
31. Carta para Sir George Smart, aparentemente de 7 de outubro de 1816, escrita em inglês com a ajuda de Johan von Häring; *Briefwechsel* nº 983.
32. Como Robert Marshall me fez ver, Mozart também não tinha uma repetição formal no primeiro movimento da sua *Sinfonia Haffner*, K.385, o mais concentrado movimento monotemático das últimas sinfonias de Mozart. Mas não há razão para supor que Beethoven tinha a *Sinfonia Haffner* como modelo quando escreveu o Opus 95.
33. Kermann, *The Beethoven Quartets*, 182; R. Longyear, "Beethoven and Romantic Irony", em *The Creative World of Beethoven*, ed. P. H. Lang (Nova York, 1971), 147.

Capítulo 16

1. *Briefwechsel* nº 592; Anderson nº 381; carta para o arquiduque de 12 de agosto de 1812.
2. Solomon, "Beethoven's Tagebuch of 1812-1818", 206.
3. Ver Solomon, *Beethoven*, 194; também B. Cooper, *The Beethoven Compendium*, 121.
4. Ver, por exemplo, Alan Tyson em Kerman and Tyson, *The New Grove Beethoven* (Nova York, 1983), 58.
5. Schom, 595.

6. TF, 610.
7. *Briefwechsel* nº 395 (8 de agosto de 1809).
8. Ver L. Lockwood, "Beethoven's 'Kakadu' Variations, Op. 121a: A Study in Paradox", em *Pianist, Scholar, Conoisseur: Essay in Honor of Jacob Lateiner*, ed. B. Brubaker e J. Gottlieb (Stuyvesant, Nova York, 2000), 95-108. Eu acredito que a introdução para o Opus 121a era uma edição posterior para um conjunto anterior de variações.
9. TF, 560 e seg. Para uma lista substancial de peças de guerra compostas durante esse período, ver Arnold, 51-87. Entre elas, Benjamin Carr, *The Siege of Tripoli: An Historical Naval Sonata*, escrita por volta de 1801 (publicada em Filadélfia, s.d.); e Ferdinand Kauer, *La conquete d' Oczakow: Sonata Militaire*, escrita em 1788 para comemorar a guerra entre russos e turcos. Kauer compôs muitas outras peças de batalha, que descreviam eventos como a vitória marítima de Nelson em 1798, a destruição da cidade de Argel, e uma sobre a *Wellington's and Blucher's Famous Battle near Waterloo* (1815). Outras peças de batalha incluem obras de Mozart, Vanhal, Dussek, Koczwara e Viguerie.
10. TF, 561, citando a tradução inglesa de Moschele da biografia de Schindler, *The Life of Beethoven* (Londres, 1841), 153 e seg.
11. Para esse material e ainda mais detalhes, ver TF, 561-66.
12. A expressão "monumento de trivialidades" é de Solomon, em *Beethoven*, 287; sobre o *kitsch*, ver Kinderman, em *Beethoven*, 195. para mais informações sobre a peça, ver Dahlhaus: *Beethoven, Aproaches to his Music*, xxiii e 17, e, sobre o pano de fundo da obra, ver H.-W. Küthen, "Neue Aspekte zur Entstehung von Wellingtons Sieg", BJ 8 (1971/72): 73-92.
13. Kinsky-Halm, 413.
14. Ver TF, 595 para um extrato; também Nottebohm, *Beethoveniana*, 145-53.
15. Ver TF, 593 e ss. para citações de Thayer do texto, com traduções e apropriadas visões críticas.
16. TDR, III, 432ff.; TF, 586-87; Solomon, *Beethoven*, 288-89. Tradução modificada aqui.
17. Ver, por exemplo, W. Dean, "Beethoven and Opera", em *The Beethoven Reader*, ed. D. Arnold e N. Fortune (Nova York, 1971), especialmente 364-73; Solomon, *Beethoven*, 288.
18. Para uma sinopse recente do trabalho crítico sobre as várias versões da ópera, ver D. Lühning e W. Steinbeck, *Von der Leonore zum Fidelio* (Frankfurt, 2000).
19. Para uma discussão mais longa sobre esse ponto de vista, ver L. Lockwood, "Beethoven, Florestan and the Varieties of Heroism", em *Beethoven and His World*, ed. S. Burnham e M. P. Steinberg (Princeton, N J, 2000), 27-47.
20. M. Solomon, "Beethoven's Tagebuch of 1812-1818", BS, 3:215. Em 1816 Beethoven introduziu um cânone sobre esse texto no álbum pessoal de Charles Neate.
21. Ver, por exemplo, Uhde, 300 e seg; W. Mellers, 130-42.
22. C. Rosen, The Classical Style: Haydn, Mozart, and Beethoven, edição ampliada (Nova York, 1997), 403.
23. Outro momento especial acontece nos compassos 131-43, com a liquidação da

figura de três notas, III-II-I, que abre o movimento. Aqui, a figura prepara a recapitulação ao aparecer em mais de vinte formas rítmicas consecutivas, em imitação entre as duas mãos, novamente com mudanças bruscas de registro, como se fosse uma página de rascunhos na qual Beethoven experimentasse uma série de versões de um motivo simples. O processo motívico é ainda mais dramatizado pelo diminuendo do *fortissimo* para o *pianissimo*.

24. D. F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (Londres, 1931), 198.
25. Ver meu "Beethoven's Emergence from Crisis: the Cello Sonatas of Op. 102 (1815)", 305.
26. O manuscrito da *Sonata para violoncelo nº 1* Opus 102 é datado "*1815 gegen Ende Juli*" (por volta do final de julho de 1815); o do nº 2 contém a anotação "*anfangs August 1815*" (começado em agosto de 1815); o do An die ferne Geliebte contém a anotação "*1816 im Monath April*" (1816, no mês de abril). Finalmente, o manuscrito do Opus 101 tem a anotação "*1816 im Monath November*" (1816, no mês de novembro). Mas os rascunhos para o *An die ferne Geliebte* no caderno de rascunhos Scheide parecem coincidir com a obra posterior sobre o nº 2, Opus 102.
27. J. Schmidr-Görg: "Das Wiener Tagebuch des Mannheimer Hofkapellmeisters Michael Frey", BJ 6 (1965/68): 182.
28. Ver a edição de M. Solomon em seu "Beethoven's Tagebuch of 1812-1818", nos 61, 62, 63, 64; foi Solomon que descobriu as fontes originais dessas citações no *Tagebuch*.
29. M. Cooper, *Beethoven: The Last Decade*, edição revista (Oxford, 1985), 156.

Capítulo 17

1. *Konversationshefte*, 1:262, 2:174.
2. *Konversationshefte*, 8:268 (escrito entre 16 e 22 de janeiro de 1826).
3. *Konversationshefte*, 1, Heft 8 (de cerca de 25 de fevereiro até cerca de 12 de março de 1820), 28 e seg. (= fols. 25v-26).
4. Ver P. Stadlen, "Zu Schindlers Fälschungen in Beethovens Konversationshefte", *Oesterreichische Musikezeitung* 32 (1977): 246-52; também seu "Schindler um die Konversationschefte", *Oesterreichische Musikezeitung* 34 (1979): 2-18, e em inglês: "Schindler's Beethoven Forgeries", *The Musical Times* 118 (1977): 549-52 e outros artigos. A prioridade de Stadlen a essa descoberta, originalmente ignorada pelos estudiosos alemães, mas mais tarde admitida, foi confirmada por ele numa carta que endereçou para mim em 14 de abril de 1983.
5. TF, 940-1. Segundo o TDR, 5:180, n.1, a história provém de um artigo intitulado "Eine Soirée bei Prof. Böhm", no *Brünner Zeitung* de 18 e 20 de junho de 1963. Outro material de Böhm, que inclui um relato sobre Beethoven ter atirado ovos podres pela janela de um restaurante, foi transmitido por membros da família de Böhm a Theodor Frimmel, que reconheceu os fatos em seu *Beethoven* (Berlim, 1900), 101. Frimmel soube da história através de uma sobrinha sobrevivente de Böhm em Viena, que lhe disse ter ouvido o tio contar muitas histórias sobre

Beethoven. A passagem em questão, do *finale* do Opus 127, é marcada "*allegro comodo*" num manuscrito autógrafa, mas "*allegro com moto*" na completa edição de Breitkopf & Härtel.

6. G. T. Ealy, "Of Ear Trumpets and Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception", *19th Century Music* 17 (1994): 262-73.
7. Schindler, conforme citado por Ealy, 271.
8. Para essa história, relatada a Thayer pelo pianista Sigismund Thalberg em Paris, em 1860, ver TF, 909.
9. Richard Wagner, "Ein Pilgerfahrt zu Beethoven", em *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 6a ed. (Leipzig, 1911), 1:90-114 (originalmente publicado em 1840).
10. Josef von Spaun, amigo de Schubert, é apontado como tendo negado a visita que Schubert teria feito a Beethoven em 1827; ver O. E. Deutsch, *Schubert: Memoirs by His Friends*, tradução de R. Ley e J. Nowell (Londres, 1958), 366; também Newbould, 259.
11. *Briefwechsel* nº 1141; Anderson no 788.
12. Para um breve relato da evidência da doença de Beethoven de 1795 a 1827, ver Bankl e Jesserer, 10-66.
13. Larkin, 445.
14. TF, 777 e seg. Para outras versões da história, ver T. Frimmel, "Beethoven's Spaziergang nach Wiener-Neustadt", em *Beethoven-Forschung: Lose Blätter* 9 (1923): 2-12.
15. Larkin, 456.
16. TF, 625.
17. Para um relato completo dos crimes e punições de Johanna, ver S. Bradenburg, "Johanna van Beethoven's Embezzlement", em *Haydn, Mozart, Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*, ed. S. Brandenburg (Oxford, 1998), 237-51.
18. *Briefwechsel* nº 2187; Anderson nº 1498 (19 de agosto de 1826 para Schott).
19. TF, 995.
20. TF, 996; M. Cooper, 76.
21. Ver *Briefwechsel* nº 2197; Anderson nº 1521 (carta de 9 de setembro de 1826 para Holtz).
22. Beethoven havia planejado dedicar o quarteto a um amigo e homem de negócios de Viena, Johann von Wolfmayer, que acabou recebendo a dedicatória do Opus 135.
23. *Briefwechsel* nº 2197; Anderson nº 1521.
24. *Briefwechsel* nº 2246; Anderson nº 1547 (carta de 3 de janeiro de 1827 para o advogado Johann Baptist Bach).
25. O filho de Karl, Ludwig Johann, nascido em 1839, acabou emigrando para a América depois de vários delitos leves na Alemanha. Começou uma nova vida em Nova York com um pequeno negócio nas ferrovias usando o nome de "von Hoven". Retornou depois para a Europa, onde morreu perto de Paris, por volta de 1890. Seu único filho sobrevivente, Karl Julius, viveu durante um tempo nas velhas propriedades da família na Bélgica, e mais tarde trabalhou como correspondente de vários jornais franceses e ingleses; em 1916, como cidadão austríaco, foi convocado para o exército. Morreu num hospital de Viena em 1917, pondo

fim à linha de sucessão masculina da família. Para saber mais sobre esse material e outros artigos, inclusive uma longa carta em alemão escrita por "Louis von Hoven" da Filadélfia, em 19 de setembro de 1978, para sua irmã Maria Anna, que então vivia em Viena, ver o panfleto "Ein Brief von Beethovens Grossneffen Louis von Hoven na seine Schwester Marie Weidinger" em *Wien aus dem Jahre* 1875, ed. S. Brandenburg (Bonn, 1984) .

26. Todas as referências registradas de Beethoven a "judeus" e "judaico" ocorrem em relação aos editores de música, um assunto sobre o qual ele era hipersensível, por razões óbvias. Essas observações ocorrem já por volta de 15 de dezembro de 1800, quando ele diz a Hoffmeister que, ao estabelecer o preço para suas obras, Hoffmeister não era "nem judeu nem italiano", e que ele, Beethoven, não era tampouco nenhum dos dois; assim, "talvez possamos chegar a um acordo" (*Briefwechsel* nº 49; Anderson nº 41). Essas referências se tornaram mais comuns nos últimos anos, quando ele se esforçava para conseguir editores para sua *Missa solemnis*, e quando precisou lidar com os Schlesingers, seus únicos editores que eram realmente judeus. Como observa Siegmund Kaznelson em seu *Beethoven ferne und unsterbliche Geliebte* (Zurique, 1954), 286-95 e 430-36, a palavra "judeu", usada coloquialmente na época na Alemanha e na Áustria, antes da emancipação dos judeus, poderia se referir a qualquer pessoa engajada no comércio, desde um mascate até um homem de negócios. Algumas vezes, naturalmente, a palavra era usada de forma direta e duramente anti-semita, como quando C. F. Peters se queixa amargamente com Beethoven, em 1822, dizendo que ele não deveria dar sua *Missa* aos Schlesingers, porque esse tipo de "missa cristã não pode estar nas mãos de um judeu, especialmente desse tipo de judeu" (Albrecht, nº 290, 15 de junho de 1822). Tenho tendência a concordar com Albrecht, que, apesar de ser perfeitamente capaz de fazer observações como "Schlesinger me pregou um truque judeu", Beethoven não era deliberada ou conscientemente anti-semita, certamente não no grau de anti-semitismo paranóico e obsessivo de Wagner. Também estou propenso a concordar com Albrecht que, nesses comentários, "ele estava simplesmente usando observações estereotipadas e de mau gosto, que, embora um tanto preconceituosas, não refletiam sua intenção mais profunda" (Albrecht, 214, nº 5). Uma prova de que Beethoven não tinha preconceito em colaborar com seus contemporâneos judeus é An die ferne *Geliebte* (1816), que é composta sobre o poema de Alois Jeitteles, um poeta judeu, estudante de medicina e amigo de Grillparzer e Castelli. Diferentemente de outros membros de sua família, Jeitteles não se converteu ou mudou seu nome de família, mas se manteve fiel à identidade judaica durante sua vida inteira; ver Kaznelson, 390.
27. Esse resumo é creditado a Alan Tyson, "Steps to Publication – and Beyond", em *Beethoven Companion*, ed. D. Arnold e N. Fortune (Nova York, 1971), 459-89.
28. Um bom exemplo é fornecido pelos muitos arranjos das sinfonias de Beethoven para pequenos conjuntos, inclusive vários compostos por eminentes músicos, como Johann Nepomuk Hummel. Devo a Mark Kroll ter chamado minha atenção para esses arranjos.

29. Citado em A. Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, 17.
30. *Briefwechsel* nº 166, fn.1; Anderson, III, apêndice H, 1435.
31. Anderson, III, Apêndice I, 1450 e ss.
32. Anderson. III, Apêndice.
33. Carta de Peters para Beethoven, 18 de maio de 1822, conhecida através de um sumário feito por Thayer; em Albrecht nº 268. Para a resposta de Beethoven, ver *Briefwechsel* nº 1468.
34. Albrecht, nº 299.
35. Do caderno de rascunhos De Roda, fol. 6. Ver K. Kropfinger, "Das Gespaltene Werk: Beethoven's Streichquartett Op. 130/133", em S. Brandenburg e H. Loos (eds., *Beiträge zu Beethovens Kammermusik* (Munique, 1987), 305.

Capítulo 18

1. Ver Churgin, 457-77.
2. Ver R. Kramer, "In Search of Palestina: Beethoven in the Archives", em *Haydn, Mozart, and Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*, ed. S. Bradenburg (Oxford, 1998), 283-300.
3. Para a idéia de "canção piedosa", ver N II, 163.
4. *Konversationshefte*, 1:108, 196 e ss.
5. Para uma visão geral das cópias de Beethoven de música antiga e conhecimento sobre isso além do que ele copiou, ver W. Birkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, tradução de M. Bent e do autor (Durham, NC, 1979), 211-219.
6. *Briefwechsel* nº 2003, com rascunho no caderno de rascunhos DeRoda. A paisagem diz: "*jedoch noch über diess des gesanges wegen, welcher allzeit verdient allem Übrigen vorgezogen zu werden*".
7. *Briefwechsel* nº 2003 (do caderno de rascunhos De Roda).
8. Sobre rondós no tom menor em Beethoven, ver C. Cole,"Techniques of Surprises in the Sonata-Rondos of Beethoven", *Studia Musicologia Academiae Scientarum Hungaricae* 12 (1970): 232-262.
9. Ver Zenck, 40 e ss.
10. *Briefwechsel* nºs 474, 1263 (Nägeli para Beethoven, 1818), 1873.
11. TF, 1061.
12. TF, 1069 e ss.
13. Ver Zenck, 78-108, sobre Bach nas maiores coleções vienenses da época.
14. *Briefwechsel* nº 59.
15. Na página de título da abertura *Zur Namensfeier,* Opus 115, publicada em 1825, a obra é indicada como tendo sido "poetizada por Ludwig van Beethoven" (*gedichtet... von Ludwig van Beethoven*) (Kinsky-Halm, 332 e ss.). E, numa crítica de *Cecília* (julho de 1826), o crítico fez menção especial ao fato de que essa era "a primeira vez que um compositor, o próprio Beethoven, usou a palavra *gedichtet* [poetizado] no lugar da palavra *komponiert* [composto]". Devo esta observação a Maynard Solomon. Em outros lugares, encontramos evidências do

mesmo impulso. Um exemplo é relatado por Holz, segundo o qual Beethoven teria dito que, "em minha juventude e anos de estudo, fiz uma dúzia de fugas. Mas a fantasia também tem seus direitos, e atualmente um elemento verdadeiramente poético precisa ser incluído nas formas tradicionais". Ver W. von Lenz, *Beethoven: Eine Kunststudie* (Kassel, 1855-60), 5: 219.

16. Sobre a admiração de Verdi por Palestrina, ver L. Lockwood (ed.), Palestrina: *Pope Marcellus Mass* (Nova York, 1975), 140.
17. Sobre a exposição de Mozart a Bach em seus primeiros anos, antes de 1782, e sua familiaridade com van Swieten, ver R. Marshall, "Bach and Mozart's Artistic Maturity", *Bach Perspective* 3 (1998): 47-79.
18. Sobre isso, ver Zenck, 82-84.
19. Ver Zenck, 83.
20. *Briefwechsel* nº 1318; Anderson nº 955. Beethoven está evidentemente dizendo ao arquiduque que precisa haver mais equilíbrio entre, de um lado, as exigências modernas de liberdade e progresso, e, de outro, o profundo conhecimento dos "velhos compositores", especialmente Bach e Haendel.
21. W. A. Mozart, *The Letters of Mozart and His Family*, 2ª ed. (Nova York, 1985), nº 800 (carta a Constanze Mozart de 19 de abril de 1782).
22. TF, 157 e ss.
23. JTW, 525. Esses extratos do Messias aparecem em Artaria 197, mas em folhas fora da coleção, que foram usadas em algum momento antes do próprio caderno de rascunhos, com datas de 1821.
24. Ver N. Marston, *Beethoven's Piano Sonata in E. Opus 109* (Oxford, 1995), 23.
25. TF, 683.
26. Schindler, 234.
27. TF, 871.

Capítulo 19

1. *Briefwechsel* nº 1071; Anderson nº 737.
2. Kinsky-Halm, 294; Uhde, 3:385.
3. Indicativo de que essa obra apresenta demandas técnicas sem paralelo entre todas as sonatas para piano de Beethoven é o uso que Fred Hoyle faz dela em sua peça de ficção científica *The Black Cloud* (Londres, 1957), 196 e ss. Quando a Nuvem Negra (*black cloud*), uma força extraterrestre de grande tamanho, invade o sistema solar e faz contato com a Terra, ela fala aos cientistas terrestres sobre várias coisas, relatando que compreende a literatura, mas não a música. Quando os cientistas tocam a *Sonata Hammerklavier*, a Nuvem, em sua inteligência superior, pede que a primeira parte "seja repetida com uma velocidade trinta por cento mais rápida". Então, os cientistas lembram que a marca do metrônomo de Beethoven para o primeiro movimento está perto do inexecutável MM. mínima = 138. Hoyle espontaneamente apóia o ponto de vista de que "esse ritmo musical reflete os principais ritmos elétricos que ocorrem no cérebro" (297).

4. Ver D. H. Smyth, "Codas in Classical Form: Aspects of Large-Scale Rhythm and Pattern Completion" (tese de Ph.D., University of Texas, Austin, 1985). Nesse estudo, o dr. Smyth trabalha primordialmente a partir de composições acabadas, mas a utilidade de adicionar informações dos rascunhos está clara.
5. D. B. Greene compara o *Trio Arquiduque* com a *Hammerklavier* em seu *Temporal Processes in Beethoven's Music* (Nova York, 1982), 99-124.
6. Entre as primeiras obras que utilizam cadeias em terça descendente estão a *Sonata* Opus 22 (como Charles Rosen observa em *The Classical Style*) e a introdução do *finale* da *Eroica*. Em Mozart, o uso proeminente desse processo ocorre no *Quarteto em Lá maior,* K.464, que Beethoven admirava, mas existem muitos outros. Um exemplo em Haydn é a introdução da *Sinfonia Drumroll* nº 103. E a sarabanda na *Quinta suíte para violoncelo solo*, de Bach, é uma sucessão maravilhosa de padrões de terças descendentes sobrepostas.
7. Isso já está claro no compasso 4 da abertura, com sua poderosa linha superior em Sol sobre o acorde de subdominante, primeiro sobre o pedal de tônica (compasso 5), mas mais tarde obtendo um firme apoio do violoncelo no Mi bemol grave, nos compassos 16-17, e na coda, na grande reafirmação do tema de abertura, agora com o Mi bemol grave no piano (compassos 270-271).
8. A passagem em Dó menor está nos compassos 144-152. O retorno para o Si bemol começa no compasso 162, e o desenvolvimento, no compasso 191.
9. Lembro particularmente a interpretação de Kenneth Drake num Broadwood restaurado, na Princeton University, em 1976. Para uma visão geral dos pianos de Beethoven, ver Melville, 41-67. Sobre os primeiros instrumentos de Beethoven, ver Skowronech, 151-92.
10. Adorno, 128 (nº 266).
11. Nas fugas tonais, "aumento" se refere à apresentação do sujeito em notas de valor mais longo; "retrógrado", à sua apresentação na ordem inversa; e "inversão", à sua apresentação com seus intervalos na direção invertida.
12. Em seu *Companion to the Beethoven Pianoforte Sonatas*, Tovey, 239, chama isso um "terceiro sujeito", já que ele designa o papel de um "segundo" sujeito, no que eu chamo de "contra-sujeito", que acompanha a retrogradação nos compassos 153 e segs. Uhde, 446 e ss., concorda com a minha terminologia.
13. *Briefwechsel* nº 1295; Anderson nº 939. Na edição de Bonn, a data é 19 de março; Anderson, "cerca de 20 de março". Não parece ter sido preservada nenhuma resposta de Ries.
14. Solomon, *Beethoven*, 394.
15. Ver a reconstrução da carta de Schlesinger (agora perdida) no *Briefwechsel* nº 1381; e o texto completo da carta de Beethoven no *Briefwechsel* nº 1388; Anderson nº 1021. Como aconteceu (*Briefwechsel* nº 1393, de Beethoven para Schlesinger, 31 de maio de 1820), ele teve que aceitar o honorário de 30 ducados por cada uma das três sonatas. Nessa carta, parece definitivamente claro, no entanto, que o pedido de Schlesinger havia sido de três sonatas para piano e que Beethoven se compromete a enviar uma "logo, e as outras duas em julho. Nenhuma promessa foi cumprida.

16. Ver os tempos finais *prestissimo* do nº 3 Opus 1; nº 1 Opus 2; e nº 1 Opus 10. Não existem outros até o Opus 109.
17. Ver Marston, 4 e ss., fns 4 e 5 (sobre a edição "explicativa" de Schenker de 1913), e 9-12 sobre as barras de fechamento de cada movimento e variação, e suas implicações para a análise da ampla estrutura da obra.
18. Marston, 30.
19. Marston, 259. Esse estudo exemplifica as formas pelas quais o estudo de fontes pode ampliar o conhecimento da estrutura de uma composição.
20. Albrecht nº 293.
21. Albrecht nº 296.
22. Schindler, *Biographie*, 3ª ed. (Münster, 1860), II, 3 e ss.; *Beethoven as I Knew Him*, 232. William Drabkin, "The Sketches for Beethoven's Piano Sonata em C Minor, Opus 111" (tese de Ph.D., Princeton University, 1977), 251-258, discute a questão profundamente.
23. Drabkin, "Sketches", 257 e ss.
24. T. Mann, *Doctor Faustus*, trad. de H. T. Lowe-Porter (Nova York, 1948), 51-56.
25. Rosen, *The Classical Style*, 442 e ss.; Drabkin, 6 e ss.
26. Mencionei no capítulo 15 a influência da introdução Florestan sobre a lenta introdução do *Quarteto nº 3,* Opus 59.
27. Drabkin, "Sketches", 26 e segs. Drabkin também sugere que, ao ver os quartetos Opus 20 de Haydn como três modelos de obras cíclicas com finais em fuga, Beethoven pode ter chegado rapidamente ao tema de abertura do *Quarteto em Dó maior n º 2,* Opus 20, que apresenta o mesmo motivo de três notas do primeiro tema *allegro* do Opus 111. Ver também W. Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, 46-47, sobre outros aspectos do Opus 111 em comparação com os quartetos anteriores de Haydn.
28. Caderno de rascunhos Kessler, f. 37v, edição Brandenburg, transcrição, 88; primeiramente citada por Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszügen dargestellt* (Leipzig, 1865), 19. Como essa anotação segue um conceito esboçado na abertura do nº 2, Opus 30, em Lá maior, é concebível, como sugere Nottebohm, que ela possa ter se originado como um tema possível para um movimento lento em Fá sustenido menor para uma sonata.
29. Para mais informações sobre esse assunto, ver Drabkin, "Sketches", 69-76.
30. Drabkin, "Sketches", 89 e ss.
31. Compassos 170-171.
32. Mann, 55.
33. *Konversationschefte*, 1:235. Esse "Caderno de Conversação" tem sido datado entre 22 de janeiro e 23 de fevereiro de 1820 e tem um total de noventa páginas; como a citação aparece na folha 17, e é observada num artigo no *Wiener Zeitung* de 1º de fevereiro, é mais provável que tenha sido feita em algum momento durante a primeira semana de fevereiro, ainda mais que a próxima referência datável, o aniversário da czarina em 8 de fevereiro, ocorre na fol. 45. O artigo no *Wiener Zeitung*, do astrônomo Joseph Littrow e intitulado "Cosmological Considerations", atribui a citação a Kant. A frase de Littrow citada no *Konversationshefte* 1:473,

n.538, resume a adesão vitalícia de Beethoven à crença iluminista de que a humanidade precisa lutar para se elevar acima das suas fragilidades e alcançar o ponto mais alto possível: "Existem duas coisas que elevam o homem acima de si mesmo e levam ao eterno e sempre na direção ascendente: a lei moral dentro de nós e o céu estrelado acima de nós".

34. Sobre a variação do arquiduque, ver Kagan, 140-146.
35. Kinsky-Halm, 348.
36. Ver W. Kinderman, *Beethoven's Diabelli Variations* (Oxford, 1987).
37. *Briefwechsel* nº 1291, coloca a data em 3 de março de 1819, com base na data que aparece no final da carta; Anderson nº 948, a data no início de junho de 1819, aparentemente trabalhando a partir de uma cópia de onde a data e a assinatura foram retiradas.
38. Zenck, 18.
39. Para a complicada história dos editores e do número de Opus desse conjunto de *bagatelles*, ver Kinsky-Halm, 346 e ss.
40. Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte Schule* (Viena, 1821).
41. Sobre esse e outro material sobre a coleção dos Opus 119 e 126, ver B. Cooper, *Beethoven and the Creative Process* (Oxford, 1990), 263-82.
42. E. T. Cone, "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles", BS, 2: 84-105.
43. Surpreendentemente, o *finale* aparece nas tradicionais edições do Opus 127 sem nenhuma marca de tempo! Ver *Beethoven Werke*, série 8, nº 48, *finale* (71), 25, na qual é simplesmente chamado de "*finale*". No entanto, o manuscrito autógrafo mostra o andamento "*allegro*" que foi de alguma forma perdido nas edições publicadas.
44. Schubert foi profundamente influenciado por esse modelo, como fica evidente em seu *Trio para piano em Mi bemol maior*, composto em novembro de 1827, sete ou oito meses depois da morte de Beethoven.
45. Rosen, *The Romantic Generation*, 88.

Capítulo 20

1. Já em 1805, Rodolfo foi nomeado adjunto do arcebispo de Olmütz com direito à sucessão. Ele foi eleito pelo colégio de cônegos da Catedral de Olmütz em 23 de março de 1819, e confirmado pelo papa em 4 de junho. Sua posse aconteceu em 3 de setembro de 1820. Ver o *Briefwechsel* nº 1292, fn. 1.
2. *Briefwechsel* nº 1292.
3. *Briefwechsel* nº 1091; Anderson nº 767, fn.1.
4. Ver nota 1.
5. Para uma visão geral, ver M. Solomon, "The Quest for Faith", em seu *Beethoven Essays*, 216-29. Sobre as anotações de Sturm sobre Beethoven, ver Witcombe. Sobre as anotações no *Tagebuch*, ver Solomon, *Beethoven Essays*, 233-295, especialmente 356-358, o índice do *Tagebuch*.
6. Schimtz, 94 e ss.
7. Karl Eschweiler, "Die Erlebnistheologie Johann Michael Sailers als Grundlegung

des theologishen Fideismus in der vorvatikanischen Theologie", citado por Schmidtz, 85, e parcialmente traduzido por M. Cooper, 113.

8. Um "Caderno de Conversação" de março de 1819 (*Konversationshefte*, 1, 351), mostra comentários depreciativos no círculo íntimo de Beethoven sobre Hofbauer e os "assim chamados ligurianos". No mesmo ano, o mesmo "Caderno de Conversação" mostra várias referências aos sermões de Werner, em sua maioria favoráveis. Para mais informações sobre Hofbauer, ver Schmitz, 83; M. Cooper, 107-10. Sobre Werner, ver também Schmitz, 31-35, e Solomon, "The Quest for Faith" em seus *Beethoven Essays*, 222.
9. Especialmente relevante aqui é o ensaio de 1814 de E. T. A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, que Beethoven poderia muito bem ter lido. A relevância do ensaio de Hoffmann para a *Missa solemnis* foi defendida especialmente por Dahlhaus, *Beethoven*, 194 e ss.
10. Drabkin, *Beethoven: Missa Solemnis*, 2.
11. Uma evidência disso é a observação que Beethoven colocou numa folha de rascunho referente à escrita em forma de fuga: "O senso de devoção [*die Andacht*] nos modos da velha Igreja é divino; eu implorei, e possa Deus permitir que isso se produza em mim algum dia". Devo esse artigo a R. Kramer, "In Search of Palestrina", 294.
12. Sobre Beethoven copiar as passagens do *Messias*, ver Drabkin, *Beethoven's Missa Solemnis*, 21 e 92, e JTW, 267, 270 e 525. Para sua cópia do *Requiem* de Mozart, ver B. Churgin, 457-77. Numa folha de rascunho, aparentemente entre 1819 e 1820, Beethoven fez um sumário e uma análise de partes da fuga do *Kyrie* do *Requiem*.
13. Um dos céticos proeminentes é R. Fiske no livro *Beethoven's Missa Solemnis* (Nova York, 1979), 7. A evidência positiva citada aqui é mais amplamente resumida por Zenck, 232-63, a quem sou profundamente devedor.
14. *Briefwechsel* nº 474; Anderson nº 281 (15 de outubro de 1810); Kirkendale, *Fugue and Fugato*, 215.
15. Zenck, 233. Ver também H.-J. Schulze e C. Wolff (eds.), *Bach Compendium* (Leipzig, 1989), 4: 1151-85.
16. *Briefwechsel* nº 392; Anderson nº 220 (26 de junho de 1809); "No escritório de Traeg eu peguei emprestado o *Messias*, usando o privilégio que você já me tinha concedido aqui". (Traeg era um agente de Viena da editora Breitkopf & Härtel.)
17. Para esse retrato freqüentemente reproduzido, ver Bory, 173; ou Comini, ilustração 4 e, para um comentário incisivo, 46-48.
18. *Briefwechsel* nº 1876; Anderson nº 1307 (16 de setembro de 1824).
19. B. Lodes, *Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis* (Tutzing, 1997), 322-34, especialmente 331 e ss.
20. Ver Lodes, 331 e ss.
21. *Briefwechsel* nº 523; Anderson nº 325. Beethoven queria que a página de rosto fosse em duas línguas, francês e alemão, mas Breitkopf a publicou com duas diferentes páginas de rosto, uma em francês e outra em alemão. Brandenburg, em *Briefwechsel* nº 523, nº 9, sugere que Beethoven pode ter feito referência a títulos

como "*Les Adieux de Paris*" ou "*Les Adieux de Londres*", que estavam aparecendo na música para piano da época. Lodes, 332, também observa que, dos rascunhos do Opus 81a, podemos ver que Beethoven havia planejado dedicar a sonata para Rodolfo com as palavras "*gewidmet und aus dem Herzen geschrieben*" (dedicada e escrita com o coração).

22. Lodes, 332 e ss. E nº 118.
23. Ver a crítica de Hoffmann, traduzida por F. John Adams, Jr., em *Beethoven: Symphony nº 5 in C Minor*, ed. E. Forbes (Nova York, 1971), 163.
24. J. McGrann, notas do programa para a apresentação da *Missa solemnis*, na Harvard University, pelo Harvard-Radcliffe Chorus, dirigido por Jameson Marvin, em 22 de abril de 1990.
25. Ver W. Kirkendale, "New Roads to Old Ideas in Beethoven's Missa Solemnis", em *The Creative World of Beethoven*, ed. de P. H. Kang (Nova York, 1971), 163-199.
26. N. Waldvogel, "'Symphonic Unity' and the Organization of Individual Movements in Beethoven's Missa Solemnis" (tese de B.A., Harvard University, 1988), chama essas passagem de "estribilhos corais".
27. R. Wagner, "Beethoven" (1870), *Prose Work*, tradução de W. A. Ellis (Nova York, repr. 1966), 5: 104, citado por Waldwogel, 6.
28. Ver Kirkendale, "New Roads", 186.
29. Sobre a *Ode* no Japão, ver D. B. Levy, *The Ninth Symphony*, 6, e R. Solie, "Beethoven as Secular Humanist: Ideology and the Ninth Symphony in Nineteenth-Century Criticism", em *Exploration in Music, the Arts, and Ideais: Essay in Honor of Leonard B. Meyer*, ed. E. Narmour e R. A. Solie (Stuyvesant, NY, 1988), 3, n. 6. Nas Olimpíadas de 1956, as equipes da Alemanha Ocidental e Oriental estavam unidas, pela primeira vez desde o final da Segunda Guerra Mundial em 1945, numa equipe alemã única que marchou sob uma única bandeira e cantou a *Ode à alegria* no lugar dos respectivos hinos nacionais. Essa prática se repetiu em 1960 e 1964, mas em 1968 as duas Alemanhas se dividiram: cada uma tinha seu próprio hino nacional e discutiram sobre o uso da *Ode* para representar ambos. Como observa David Dennis, essa divisão corresponde à visão que, em 1968 e depois em 1989, era mais ou menos estabelecida na Alemanha Oriental e na Alemanha Ocidental sobre Beethoven como uma figura histórica e cultural. Devo essa informação a D. B. Dennis, *Beethoven in German Politics*, 1870-1989 (New Haven, Conn., 1996), 177 e n.5. Também devo um documento sobre a *Ode* como hino olímpico a Alexis Koutrovelis, um estudante do curso sobre a *Nona sinfonia* que dei na Harvard University em 1998.
30. Durante os Bacalaureate Exercices realizados na Yale University na primavera de 2001, a melodia [com palavras adequadas em inglês] foi incluída no programa para ser cantada pela audiência, identificada simplesmente como "Hino à alegria", sem o nome do compositor – esse se tornou um uso bastante característico nos EUA.
31. Para algumas visões gerais desse período e suas condições políticas, ver H. Kohn, *The Mind of Germany* (Nova York, 1960), especialmente os capítulos 3 e 4; M. Dill, *Germany: A Modern History*, edição revisada (Ann Arbor, 1970); e Hobsbawm, op. cit. Entre os documentos sobre Beethoven que nos permitem

compreender um pouco suas reações aos acontecimentos políticos da época, ver M. Cooper, op. cit., e E. Rumph, "Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works" (tese de Ph.D., University of Califórnia, Berkeley, 1997).

32. Ver Kohn, 75-80.
33. Para um resumo sobre as opiniões de Goethe e Hegel sobre Napoleão, ver Kohn, 34-75.
34. Referências a Byron aparecem nos círculos de Beethoven nos anos de 1820, como vemos especialmente nos "Cadernos de Conversação" de 1820 (2:89, 173 e seg., 248 e seg.). Ver acima, capítulo 17.
35. Sobre Shelley e as políticas contemporâneas, ver P. M. S. Dawnson, *The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics* (Oxford, 1980). Para um sumário sobre "a arte política" na época dos revolucionários românticos, ver Hobsbawm, 317 e seg. Sobre os escritores românticos, ver V. Brombert, *The Romantic Prison* (Princeton, NJ, 1978).
36. M. Cooper, 18; *Konversationshefte*, 1:333; Schünemann, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* (Berlim, 1941), 1:328. Schünemann pensa que o espião pode ser Peter Hensler, um membro dos Guardas da Família Real.
37. Do diário de Karl von Bursy, como publicado por M. Cooper, 20.
38. Essa passagem está entre as listadas como acréscimos posteriores de Schindler, publicada em v. 7 do *Konversationshefte*, retroativamente para os volumes 1, 2, 4, 5 e 6.
39. *Konversationshefte*, 2:172 (junho 1820); ver M. Cooper, 93. Cooper diz que a anotação é: "provavelmente das mãos de Bernard", mas no prefácio do vol. 2 do *Konversationshefte* 10, está atribuída a Schindler. O contexto dessa observação é intensificar o interesse sobre a órbita de conhecimento de Beethoven, no início de 1821, sobre a situação política na Espanha, onde o duro regime do Rei Ferdinando VII havia suprimindo as atividades revolucionárias desde 1814. Notícias sobre ações revolucionárias na Itália e os ataques das tropas da Áustria contra os Carbonari também podem ser encontradas nos "Cadernos de Conversação" de 1821. Ver o prefácio citado acima, 11.
40. P. B. Shelley, "A Defense of Poetry", em *Works*, 7:20. A passagem é parafraseada pelo mentor de Shelley, William Godwin; ver Dawson, 218. Ver capítulo 9.
41. Citado por K. Kropfinger, *Wagner and Beethoven*, tradução de P. Palmer (Cambridge, 1991), 31.
42. Schumann, 98 e ss.
43. Sobre a estréia da *Nona sinfonia* em Nova York, ver O. Saloman, *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight* (Boston, 1995), 162-71. Sobre a Boston Symphony, fundada em 1881, e a construção do Symphony Hall (1900), ver "Boston", NG2, e M. A. de Wofle Howe, *The Boston Symphony Orchestra* (Boston, 1931).
44. De um artigo sobre as (supostas) características arianas de Beethoven, de Walther Rauschenberger: "Rassenmerkmale Beethovens und seiner nächsten Verwandten", (As características raciais de Beethoven e de seus parentes mais próximos), em *Volk und Rasse...* 9 (1934), reeditado em 1939. Cito isso de Dennis, 149.
45. Dennis, 151.

46. Dennis, 152.
47. Dennis, 162.
48. Dennis, 168.
49. D. B. Levy, 16.
50. Adorno, 144.
51. S. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991), 127-30; A. Rich, "The Ninth Symphony of Beethoven Understood at Last as a Sexual Message", em seu *Diving into the Wreck* (Nova York, 1962), 43. Para a discussão, ver D. B. Levy, 15-17. Para a crítica da interpretação de McClary, ver P. van den Toorn, *Music, politics, and the Academy* (Berkeley, 1995), *passim*.
52. D. B. Levy, *Beethoven's Ninth Symphony*, 17.
53. Ver Rumph, *passim*.
54. Rumph, 42 e seg.
55. Rumph, 75.
56. D. F. Tovey, *Essay in Musical Analysis* (Londres, 1935-39), 2:42 e segs.
57. Solomon, "The Quest for Faith", em seus *Beethoven Essays*, 228.
58. Para uma visão geral da gênese do *finale*, ver R. Winter, "The Sketches for the Ode to Joy", em *Beethoven, Performers, and Critics*, ed. R. Winter e B. Carr. (Detroit, 1980), 176-214. Para um estudo mais cuidadoso dos rascunhos desse primeiro movimento, ver J. Kallick, "A Study of the Advanced Sketches and Full Score Autograph for the First Movements of Beethoven's Ninth Symphony" (tese de Ph.D., Yale University, 1987).
59. Carta a Schott de 10 de março de 1824; *Briefwechsel* nº 1787; Anderson nº 1270.
60. Meus agradecimentos a Robert Marshall pelo paralelo com Mozart.
61. Caderno de rascunhos Scheide; N II, 329.
62. O N II, 157-92, é ainda o relato básico, porque fundamenta-se primordialmente no caderno de rascunhos de Boldrini, que está perdido desde o final do século XIX.
63. N II, 163.
64. Para esses rascunhos, ver Winter, "The Sketches for the Ode to Joy", 182-90. Winter observa que o tempo efetivo necessário para compor e revisar a melodia pode não ter sido muito longo.
65. Albrecht nº 239.
66. Briefwechsel nº 1517; Anderson nº 1110.
67. Num "Caderno de Conversação" de abril de 1823, existe uma menção a uma encomenda da Haendel and Haydn Society de Boston de um oratório sobre um texto bíblico; ver *Konversationshefte*, 3:148 e 449 e segs., fn. 407.
68. TF, 1001.
69. TF, 1002. Ainda não se sabe se a fraude teve origem com o rei ou seus agentes, ou se alguém trocou as pedras antes que o presente chegasse às mãos de Beethoven.
70. Churgin, 457-77. No Apêndice A, 475-77, Churgin especifica todas as obras conhecidas de Mozart copiadas por Beethoven; como sugere, pode ter havido muito mais cópias que foram perdidas.
71. L. Treitler, *Music and the Historical Imagination* (Cambridge, 1989), 23 e ss.; a citação é da 24. Um paralelo é encontrado na forma como as *Variações Pro-*

metheus, Opus 35, e também a abertura do *finale* da *Eroica*, "criam" o baixo e depois o tema por estágios, também através de registros ascendentes que gradualmente preenchem o espaço inteiro.

72. Tovey, *Essay in Musical Analysis*, II, 18.
73. Treitler, 23.
74. Treitler, 24.
75. Essa observação é a minha própria modificação da visão mais ampla proposta por H. Schenker em seu *Beethoven: Neunte Sinfonie* (Viena, 1912; reeditado em 1969), 242-375. Para outras visões sobre a forma do *finale*, ver especialmente e mais recentemente J. Webster, "The Form of the Finale of Beethoven's Ninth Symphony", BF 1 (1992): 36-44; e M. Tusa, "Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony", BF 7 (1999): 113-37.
76. Para uma discussão sensível sobre o recitativo, ver S. Hinton, "Not Which Tones: The Crux of Beethoven's Ninth", *19th Century Music* 22 (1998): 61-77.
77. Em "The Form of the Finale of Beethoven's Ninth Symphony" Webster sumariza muitas das mais importantes análises da obra publicadas desde o início do século XX, e argumenta a favor de uma abordagem "polivalente", buscando considerar a coerência conseguida no movimento graças à combinação de seus vários "domínios". A tentativa de evitar o aspecto reducionista do pensamento formal tradicional é a principal virtude dessa abordagem, e o artigo de Webster certamente leva a um número de novos pontos de vista. Mas, mesmo assim, é apenas uma das muitas possíveis tentativas de analisar o movimento sob aspecto da forma, uma abordagem que a liberdade de procedimento de Beethoven nesse movimento torna excepcionalmente difícil.
78. Citado em M. A. Bonds, *After Beethoven* (Cambridge, 1996), 16.
79. Ver Bonds, 1.
80. Discordo enfaticamente do ponto de vista de R. Taruskin em seu "Resisting the Ninth", *19th Century Music* 12 (1989): 247, de que o *finale* de Brahms, "como ele era, corrigiu a direção errada que Beethoven havia tomado...".
81. Ver D. B. Levy, 165. O estudo crítico de Levy fornece uma visão ampla das primeiras respostas para a *Nona*; ver também Robin Wallace, *Beethoven's Critics*, 73-92.
82. Taruskin, 247.
83. Solomon, *Beethoven*, 409.

Capítulo 21

1. W. von Lenz, *Beethoven: Eine Kunst-Studie* (Kassel, 1885-60), 4:216-228.
2. Schindler, que havia encontrado Beethoven em 1814, se tornou seu homem de confiança desde 1822-23 até sua demissão, na primavera de 1824, depois de uma briga brutal com o compositor sobre as receitas do concerto de 7 de maio. Beethoven acreditava que Schindler e Umlauf o haviam enganado; ver TF, 911. Schindler se associou novamente a Beethoven de dezembro de 1826 até a morte do compositor, em março de 1827.
3. Sobre Holz e seu caráter, ver TF, 942-44.

4. Lenz, *Beethoven: Eine-Studie*, 1:216 e ss.
5. Kerman, *The Beethoven Quartets*, 349.
6. Ver C. Reynolds, "From Berlioz's Fugitive to Godard's Terrorists: Artistic Response to Beethoven's Last Quartets", BF 8 (2000): 147-63.
7. Carta a Breitkpof & Härtel de 5 de julho de 1806; *Briefwechsel* nº 254; Anderson nº 132.
8. Descoberta em 1999, escrita por Richard Ford, crítico e escritor, posteriormente autor do *Handbook of Travellers in Spain* (1845). A pequena peça foi posta à venda na Sotheby's em 8 de dezembro de 1999. Ela contém a inscrição: "Esses quartetos foram compostos para mim, em minha presença, por Ludwig v. Beethoven em Viena em 28 de novembro de 1817 [.] Richard Ford".
9. TF, 946. "*Noten*", em alemão, se refere, como usualmente em Beethoven, a "notas" musicais, mas também a notas de dinheiro (*Banknoten*).
10. Para um relato recente sobre a gênese do Opus 130, ver K. Kropfinger, "Das gespaltene Werk-Beethovens Streichquartetts Op. 130/133", em *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, ed. S. Brandenburg e H. Loos (Munique, 1987), 296-335; também B. Cooper, "Planning the Later Movements: String Quarter in B flat, Op. 130", em seu *Beethoven and the Creative Process*, 197-214.
11. Ver Kropfinger, "Das gespaltene Werk", 305-7. Um exemplo do seu planejamento para o movimento, começando com sua primeira idéia (um "rascunho conceitual") e depois passando aos compassos finais, foi mostrado por Peter Cahn em seu estudo sobre o movimento lento da *Sonata Kreutzer*; ver Cahn, "Aspekte der Schlussgenstaltung in Beethovens Instrumentalwerken", *Archiv für Musikwissenschaft* (1982): 9-28.
12. O pedido dos dois conjuntos de três quartetos por aristocratas russos não é mais do que uma coincidência, já que não existe pista nos quartetos Galatzin de nenhum uso de melodias russas.
13. Sobre um vívido relato da estada de Beethoven em Gneixendorf, seu ambiente natural e a sua relação com o irmão e sua esposa (que Beethoven há muito desprezava), ver TF, 1005-9. Entre as reminiscências da estadia, relatadas por Thayer depois de uma visita a Gneixendorf, uma é narrada por um serviçal chamado Michael Krenn, segundo o qual Beethoven se levantava todos os dias às 5h30 da manhã, "sentava-se à mesa e escrevia, enquanto batia o ritmo com as mãos e os pés, e cantava". Depois do café da manhã, Beethoven "se precipitava para fora, ao ar livre, perambulava pelos campos gritando e agitando os braços, algumas vezes caminhando muito rapidamente, outras vezes muito devagar e parando alguns momentos para escrever numa espécie de caderno que mantinha em seu bolso" (um caderno de rascunhos de bolso, que ele usava desde 1815 aproximadamente). Numa ocasião, um casal de camponeses o encontrou gritando nos campos e "o tomou por um louco e saíram do seu caminho". Em outra ocasião, seus gritos e gestos assustaram uma parelha de bois.
14. Para uma descrição de "La Gaité", ver N II, 218-20; também S. Brandeburg, "Die Quellen von Beethovens Streichquartett Es-dur Op. 127", BJ 10 (1978/81): 238.
15. A não ser pelo primeiro movimento da *Eroica*, que tem uma ampla variedade de

propostas, encontramos outros primeiros movimentos *allegro* em 3/4 principalmente entre as composições anteriores a 1802; nos primeiros sextetos Opus 71, nas *Sonatas para violoncelo nº 2,* Opus 5, nas *Sonatas para piano nº 3,* Opus 28 e 31, no *Quinteto para piano e sopros,* Opus 16 e na *Sonata para violino nº 1,* Opus 30.

16. Por exemplo, no começo, ou perto, dos primeiros movimentos da *Sonata para piano nº 4,* Opus 7; do *Septeto,* Opus 20; da *Eroica*; do *Concerto Imperador* e do *Quarteto,* Opus 74.
17. Comparar o primeiro movimento do *Trio para piano nº 2,* Opus 70, no qual a curta introdução de abertura volta de forma abreviada no início da coda. Existem certamente outros casos nos primeiros movimentos, nos quais uma lenta introdução não retorna (ex.: nº 2, Opus 59 e Opus 78), mas em cada caso o conteúdo da introdução influencia sutilmente o material do *allegro*; no nº 3, Opus 59, a ambigüidade harmônica da introdução é fonte de incomparáveis momentos desorientadores na seção de desenvolvimento.
18. Ver compassos 27-32 e 41.
19. A expressão "roubar na mente do ouvinte" é de Cícero, *De inventione*, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass., 1949), I, xv.20, 43, citado por E. Sisman, *Haydn and the Classical Variation* (Cambridge, Mass., 1993), 256.
20. Para uma visão paralela da originalidade de Beethoven para escrever variações, independentemente do uso ou não de números nas sucessivas seções, ver Sisma, *Haydn and the Classical Variation*, 235-62.
21. A ausência de números nas variações nas últimas obras de Beethoven às vezes esconde seus esquemas formais, mesmo do ponto de vista dos mais experimentados intérpretes.
22. Ver a história de Böhm no capítulo 17.
23. Estou em dívida com James Webster por ter me mostrado que Haydn escreveu somente treze obras em tonalidades menores do lado sustenido; ver seu *Haydn's "Farewell" Symphony*, 223. As únicas obras de Haydn em Lá menor são o *Trio Baryton* Hob. X:87 e o *Octeto Baryton* Hob. X:3, mais a introdução para sopros da parte 2 de *The Seven Last Works of Christ*. Quanto a Mozart, a *Sonata para piano em Lá menor* K.310, é um exemplo solitário do gênero. A *Sonata para violino em Mi menor* K.304, também é única; o Fá sustenido menor é exótico para Mozart, como mostra seu uso memorável no movimento lento do *Concerto para piano em Lá maior* K.488.
24. Entre as pequenas obras de Beethoven, a única em Lá menor é uma peça para piano chamada *Für Elise* (talvez um erro do que deveria ser "*Für Therese*"), WoO 59, escrita para Theresa Malfatti. Para o esquema da tonalidade da *Sonata Kreutzer*, ver W.Drabkin, "The Introduction to Beethoven's Kreutzer Sonata: A Historical Perspective", documento apresentado na Boston Conference on the Beethoven Violin Sonatas, outubro de 2000 (a ser publicado).
25. O título alemão de Beethoven é "*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der Lyedischen Tonart*".
26. Sobre a escolha de Mozart das tonalidades em geral, ver A. Einstein, *Mozart: His Character, His Work*, tradução de A. Mandel e N. Brooder (Nova York, 1945), 157-

63. Para um retrato mais geral, ver Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Ann Arbor, Mich., 1983).
27. Por exemplo, a escolha do Fá sustenido menor por parte de Haydn para o minueto da *Sinfonia Farewell n° 45* ou da sexta bemol em seus *Trios com piano n°s 14 e 27* Hob. XV:14 e Hob. XV:29. Como James Webster salienta, as tonalidades remotas também aparecem nos *Quartetos* Opus 71 de Haydn
28. As duas recapitulações estão nos compassos 103-192 e 193-231; a coda, do 233 até o final. Existem muitas outras opiniões sobre esse movimento. Leonard Ratner, *The Beethoven String Quartets* (Stanford, CA, 1995), 263, postula duas exposições: a exposição tônica, compassos 1-73, um "parêntesis", compassos 74-102, e então uma segunda exposição em Mi menor, compassos 103-192; a recapitulação, compassos 193-231; e a coda, compassos 232-264. Ele omite o desenvolvimento. A base procustiana da tradicional forma sonata tem problemas com essa forma, não importando como foi cortada para se encaixar.
29. Ver S. Brandenburg, "The Autograph of Beethoven's Quartet in A Minor, Opus 132", em *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven*, ed. C. Wolff (Cambridge, Mass. 1980), 283-84, tendo seguimento em Schindler e Nottebohm.
30. Para uma visão da história anterior sobre os efeitos modais, ver C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, Conn., 1995). Sobre a historia do "lídio", ver Harold Powers: "Lydian", NG2.
31. "*Letztes quartett mit einer ernsthaftigen und chwergängigen Einleitung*". Ver capítulo 17, nota 35, e Kropfinger, "Das gespaltene Werk", em *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, ed. S. Brandenburg e H. Loos (Munique, 1987), 296-335, especialmente 305. Kropfinger deu seguimento a esse artigo com sua contribuição "Streichquartett B-Dur Op. 130", em *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ed. A. Rietmüller et al. (Laaber, 1994), 2:299-316.
32. Para a entrada do Si bemol 6/8, bastante diatônico, ver o artigo de Kropfinger em Riethmüller, *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, 304. Apesar de existir um certo número de idéias anteriores para um possível *finale* – nem todas aparentemente em forma de fuga –, concordo com o argumento de Kropfinger de que o *finale* em forma de fuga era uma idéia anterior importante para estruturar a obra inteira.
33. Sobre a excelente gravação do *Fines Arts Quartet* (EVC 9056/58, 1969, reeditado em 1996), o primeiro movimento leva 9'36", a *Grosse Fugue*, 15'23". Significativamente, o *finale* substituto leva 7'47", quase dois minutos menos que o primeiro movimento. Obviamente, o equilíbrio inteiro e as proporções da obra são dramaticamente alterados pelo novo *finale*, para não mencionar a diferença de peso que o finale acarreta.
34. *Briefwechsel* n° 2042; Anderson n° 1416 (para Karl); *Briefwechsel* n° 2043; Anderson n° 1415 (para Holtz). É interessante ver que Beethoven – escrevendo para Karl e sem nenhuma necessidade de exagerar, como ele muitas vezes fazia com um editor – podia calcular sua velocidade de composição.
35. O relato do ensaio é do testemunho de Holz para Lenz; ver Lenz, *Beethoven: Eine Kunststudie*, 5:218. Holz diz que Beethoven geralmente sentava-se entre o pri-

meiro e o segundo violinista "porque, embora não pudesse mais ouvir os sons de registros mais graves, seus ouvidos ainda podiam captar as notas mais agudas; Beethoven especificava os andamentos, os *ritardandos* e assim por diante, e também demonstrava certas passagens no piano para nós. [...] Muitas vezes Schuppanzigh teve muito trabalho com a parte difícil do primeiro violino, o que suscitava ataques de riso por parte de Beethoven".

36. Holz para Lenz, op. cit., 218 e ss.: "Beethoven não estava presente. A platéia ficava às vezes deliciada, às vezes surpreendida ou confusa mas não existiam comentários desrespeitosos". Os "movimentos da curta transição", ou seja, o *scherzo* e *alla danza tedesca*, eram repetidos. "A fuga passou por incompreendida. Depois da apresentação, Beethoven estava esperando por mim numa taverna vizinha. Eu disse a ele que dois movimentos [internos] haviam sido bisados. 'O que, aquelas porcarias?', respondeu ele, exasperado. 'Por que não a fuga?'"
37. "Talvez nem tanto teria sido escrito dentro da peça se o mestre pudesse ouvir suas próprias obras." Mas, restringindo suas apostas, o crítico também admite a possibilidade de que "chegará talvez um tempo em que o que nos parece tão confuso e turvo à primeira vista será visto com clareza e em perfeito equilíbrio". AMZ 28 (1826): 310.
38. Kinsky-Halm, 394. A evidência dessa gravação vem do livro de despesas de Artaria.
39. Lenz, *Beethoven: Eine Kunststudie*, 219.
40. *Konversationshefte*, 10:107 (primeira metade de agosto de 1826).
41. *Konversationshefte*, 10:185 (setembro de 1826).
42. TDR, 5:405, nº 1.
43. Ver TF, 895, onde essa opinião é atribuída a Czerny, que a disse para Jahn em 1852. Sobre a questão do *finale* do quarteto, ver R. Kramer, "Between Cavatina and Ouverture", BF 1 (1992): 165-90, a quem essa discussão muito deve.
44. Ver W. Kirkendale, "The 'Great Fugue Op. 133: Beethoven's 'Art of Fugue'", *Acta Musicologica* 35 (1963): 14-24; e sua *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, 255-71.
45. Devo essa frase a Richard Kramer.
46. Na realidade, Beethoven escreveu "*Ouverture!*" no manuscrito, que foi alterado para o italiano "*Overtura*" nas primeiras edições e permaneceu dessa forma.
47. Devo isso a Richard Kramer, "Between Cavatina and Ouverture", 172. As *Variações Goldberg* haviam sido publicadas em Viena por volta de 1803. Sobre a conjetura de Kramer, fn. 13, de que Beethoven também podia ter conhecido as suítes orquestrais, podemos especular sobre uma possibilidade de que ele conhecesse a *Partita em Sol menor para violino solo* e a *Suíte em Dó menor para violoncelo solo*, de Bach.
48. Vincent D' Indy em *Cobbett's Cyclopedia of Chamber Music*, 104.
49. A passagem está nos compassos 368-414.
50. Compassos 661-681.
51. Erwin Ratz; *Die Originalfassung des Streichquartettes Op. 130 von Beethoven* (Viena, 1957), 4.

52. Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 308.
53. Comparar o compasso 158 e segs., onde a figura introduz a seção de desenvolvimento, mas é dividida entre a viola e o violoncelo; compasso 223 e seg., onde ele introduz uma falsa retomada do tema principal; compasso 232 e seg., onde ele prenuncia a recapitulação real, mas agora combinada com o tema principal, depois de um compasso no lugar de dois; e sua permeação da coda, como nos compassos 402 e ss., e 414 e ss., onde ela se combina com os fragmentos do tema principal, enquanto o movimento aproveita o ímpeto e segue na direção do seu fechamento.
54. Compassos 109-160.
55. Compassos 131-140.
56. R. Winter, "Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor", BS, 2:114.
57. Sobre o pedido, ver *Briefwechsel* nº 2154; Anderson nº 1485 (Beethoven para Schott, 20 de maior de 1826).
58. Schott publicou uma série de últimos trabalhos, inclusive todas as obras com números de Opus, desde o Opus 121b até o Opus 128.
59. A favor da explicação financeira está Barry Cooper em sua crítica a R. Winter e R. Martin (eds.), "The Beethoven Quartet Companion", em *Music and Letters*, 76, (1995), 447.
60. Deutsch, *Schubert: A Documentary Biography*, 820. Deutsch registra um relato de que, em 14 de novembro de 1828, apenas cinco dias antes da morte de Schubert, o Opus 131 foi tocado para ele na presença de Johan Dolezálek, compositor e professor, por Karl Holz, Karl Gross, Baron König e um quarto intérprete não citado. Deutsch questiona a história, que aparentemente veio de Holz, mas não temos nenhuma outra evidência.
61. Sobre a *Sonata para piano em Dó sustenido menor* de Haydn, ver *Joseph Haydn's Keyboard Music*, 64, 320-24.
62. Vimos antes um exemplo de uma longa e lenta introdução para o *finale* que está na tonalidade dominante: o *adagio* da *Sonata para violoncelo em Lá maior* Opus 69.
63. R. Winter, *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131* (Ann Arbor, 1982). O estudo de Winter é o primeiro a catalogar exaustivamente o vasto material de rascunho para essa obra. Beethoven produziu mais de seiscentas páginas de rascunhos para essa obra, além de outras, ainda não selecionadas e integradas, mais os manuscritos autógrafos e as cópias. Winter oferece um estudo detalhado sobre três aspectos da obra: os planos do movimento como um todo, o *finale* e o quarto movimento. O material restante espera ainda um estudo adicional.
64. Winter, "Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor", 120. Esse plano em três movimentos teria também concordado, pela reversão do maior e do menor, com as outras obras anteriores em três movimentos em tom maior com movimentos lentos na tônica menor, o que inclui o *Trio Fantasma nº 1*, Opus 70; entre as últimas obras, a *Sonata para violoncelo nº 2*, Opus 102 (Ré maior-Ré menor-Ré maior *fugato*).

65. Ver Winter, *Compositional Origins*, 124 e Ex. 13.
66. Ver compassos 35-52, 55-72, 73-80 e 83.
67. Compassos 67-72.
68. Kirkendale, *Fugue and Fugato*, 91 e ss., *passim*.
69. Ver capítulo 1.
70. Devo essa observação a Matthias Bieber, que a salientou para mim durante um curso que dei sobre os últimos quartetos de Beethoven na Universidade de Munique, em janeiro de 1998. A relação do sujeito inicial da fuga com os últimos quartetos de Beethoven é minha própria observação.
71. A cópia feita por Beethoven da fuga em Ré menor de *O cravo bem-temperado*, Livro I, se encontra no Gesellschaft der Musikfreunde em Viena, MS A 81; ver facsímile de uma página na p. 542, e em Bory, 63. Para uma lista das fugas de Bach copiadas por Beethoven, ver Kierkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, 212-15.
72. Ver compassos 231 e segs., 243-253 e 266
73. A inflexão cadencial está nos compassos 9, 17 e 25; a figura curta está nos compassos 1-14, e 20-22.
74. Nos compassos 160 e ss.
75. TF, 976. Holz relatou todo o assunto num artigo de um periódico alemão de 1844 (Ver Kinsky-Halm, 697 e seg.) e incluiu uma cópia do manuscrito do cânone. Para mais detalhes, ver TDR, 5:301-3.
76. WoO 196. Para uma transcrição confiável, ver MacArdle-Misch, *New Beethoven Letters*, 512.
77. L. K. Bumpass,"Beethoven's Last Quartets" (tese de Ph.D., University of Illinois, 1982). O 2º volume contém transcrições extensivas das fontes.
78. Bumpass, 230.
79. TF, 1009; *Konversationshefte* 10:26 (fol.8v). Como uma anotação na fol. 4v pode ser datada de 7 de julho, essa troca provavelmente aconteceu alguns dias antes, por volta de 10 de julho.
80. Esse último ponto de vista foi promovido pelo editor Maurice Schlesinger numa carta perdida, que mais tarde ele alegou ter recebido de Beethoven. Schlesinger a reproduziu de cor duas vezes, em 1859 e 1867. Num desses textos, Beethoven teria dito que estava tendo muito trabalho para compor o *finale*, razão pela qual teria registrado a inscrição. Os erros fatuais na carta e sua pouca credibilidade como evidência são óbvios, e ela não possui bases sérias como evidência. Ver Anderson nº 1318, n.4, e Kinsky-Halm, 409.
81. A similaridade da frase com a inscrição no Opus 135 foi notada por Albrecht, 1:207.
82. Para essas alternativas nos rascunhos, ver Bumpass, 243 e ss.
83. W. Drabkin, "The Agnus Dei of Beethoven's Missa Solemnis: The Growth of its Form", em *Beethoven's Compositional Process*, ed. W. Kindermann (Lincoln, Nebraska, 1991), 131-59, especialmente 137. A Tabela 10.2 mostra um conjunto de observações "programáticas" dos rascunhos sobre a paz e a guerra nessa seção da missa.

84. Kerman, *The Beethoven Quartets*, 362.
85. *Briefwechsel* nº 2003.
86. Solomon, "Beethoven's Tagebuch", 272, 274, 275.
87. Kerman, *The Beethoven Quartets*, 376; também Ratner, 291.
88. Para uma objeção similar, ver a observação de Robert Winter em C. Wolff (ed.), *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 324.
89. As cadências estão nos compassos 10, 104, 109 e 188-193. Sobre o conteúdo da abertura do Opus 135, estou em débito com Curt Cacioppo, "Color and Dissonance in Late Beeethoven: The Quartet Op. 135", *Journal of Musicological Research* 6 (1986): 207-12.
90. Jonathan Kramer, "Multiple and Non-linear Time in Beethoven's Opus 135", *Perspectives of New Music* 11/2 (1973), 122-45; também Judy Lochhead, "The Temporal in Beethoven's Opus 135: When are Ends Beginnings?", in *Theory Only*, 4/7 (1979): 3-30.
91. Sobre esses finais e suas dinâmicas, ver Emil Platen, "Ein Notierungsproblem in Beethoven späten Streichquartetten", BJ 8 (1971/72): 147-56. O exemplo do Opus 135 não é mencionado por Platen, e não foi discutido anteriormente, que eu saiba. Assim como também não é mencionada uma passagem similar que ocorre na *Grande fuga*, compassos 511-530, que é também "*poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo*" (pouco a pouco, sempre mais alegre e acelerando o andamento).
92. Ver M. Staehelin, "Another Approach to Beethoven's Last String Quartet Oeuvre: The Unfinished String Quintet of 1826/27", em *The String Quartet of Haydn, Mozart, and Beethoven*, ed. C. Wolf (Cambridge, Mass., 1980), 302-28. As idéias preliminares de Beethoven para a *Décima sinfonia*, que nunca passou de um estágio inicial, foram reunidas e ampliadas por Barry Cooper numa "realização" especulativa em 1988 como "A Sinfonia nº 10 de Beethoven" (na realidade, somente uma tentativa de reconstrução do primeiro movimento), gravada pela MCA Classics, MCAD-6269, com uma palestra gravada por Cooper. O resultado musicalmente inadequado desse projeto quixotesto foi discutido por Robert Winter em seu artigo "Of Realization, Completions, Restorations, and Reconstructions: From Bach's The Art of Fugue to Beethoven's Tenth Symphony", *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991): 96-126. O artigo destrói definitivamente a alegação de Cooper de que os rascunhos sobreviventes levam a um coerente primeiro movimento que merece ser levado a sério pelos estudiosos, críticos e pelo público musical. Cooper respondeu a Winter em seu "Beethoven's Tenth Symphony", JRMA 117 (1992), 324-29, e Winter então respondeu na mesma edição, 329-30.

Cronologia

1770 17 de dezembro: Ludwig van Beethoven, segundo filho de Johann van Beethoven e Maria Magdalena Keverich Leym, é batizado em Bonn. Provavelmente, nasceu no dia anterior, 16 de dezembro. Um irmão mais velho, Ludwig Maria, nascido em 2 de abril de 1769, havia morrido na infância; teve outros dois irmãos menores sobreviventes: Caspar Carl (nascido em 1774) e Johann (nascido em 1776).

1773 24 de dezembro: Morte do amado avô de Beethoven, Ludwig van Beethoven, aos 61 anos. De 1761 até sua morte, o velho Ludwig havia sido mestre-de-capela do eleitor Max Friedrich. Por muitos anos Beethoven manteve um retrato do avô em seus aposentos.

1778 Provavelmente, a primeira aparição pública de Ludwig criança como intérprete, em Colônia; ele foi apresentado como tendo 6 anos de idade, pois seu pai alegava que ele havia nascido em 1772 para aumentar seu valor como criança prodígio. Durante muitos anos, o próprio Beethoven parece ter acreditado que esse era o ano de seu nascimento. Nesse ano, teve suas primeiras lições de música com o organista Gilles van den Eeden.

1779 Chegada a Bonn de Christian Gottlob Neefe, primeiro mestre importante de Beethoven.

1781 Mozart se estabelece em Viena. O jovem Beethoven viaja para a Holanda com a mãe; começa a tomar lições com Neefe, em Bonn.

1782 Primeira publicação musical: as *Variações para piano sobre uma marcha de Dressler*, "por um jovem amador, Louis van Beethoven, de 10 anos de idade". Em 1782-83 ele compõe as três *Sonatas eleitorais para piano*.

1783 Um artigo elogioso de Neefe sobre Beethoven aparece na *Cramer's Magazin der Musik*, mencionando o talento notável do menino como pianista. Observa que ele toca *O cravo bem-temperado* de Bach "sob instigação de Herr Neefe",

que Neefe está atualmente treinando o menino na composição, e que "ele irá certamente se tornar um segundo Wolfgang Amadeus Mozart, se progredir como começou".

1784 Morte do eleitor Max Friedrich, que sucedeu a Max Franz. Beethoven é nomeado organista da corte com o pagamento de 150 florins por ano.

1785 Beethoven compõe três *Quartetos para piano*, WoO36. Anton Reicha chega a Bonn.

1787 Na primavera, Beethoven viaja para Viena, provavelmente para encontrar Mozart, ou pelo menos para ouvi-lo tocar piano; a doença da mãe o obriga a retornar a Bonn. Em 17 de julho, a mãe morre.

1788 O conde Ferdinand von Waldstein chega a Bonn.

1789 Beethoven, agora violista da orquestra da corte, pede ao eleitor que lhe pague metade do salário de seu pai para o necessário sustento da família.

1790 Morte do imperador José II; Beethoven escreve duas cantatas, uma para a morte de José (WoO 87) e a outra para a coroação de seu sucessor, Leopoldo II (WoO 88). Dezembro: Saindo de Viena, Haydn pára em Bonn a caminho de Londres.

1791 Beethoven escreve música para o *Ritterballet*, WoO 1, apresentado em Bonn, permitindo que Waldstein apareça como o compositor. Publicação das *Variações Righini*, WoO 65. 5 de dezembro: Morte de Mozart em Viena.

1792 Julho: Haydn, novamente em Bonn, provavelmente concorda em aceitar Beethoven como aluno se Beethoven for para Viena. Início de novembro: Beethoven parte de Bonn para Viena; seus amigos subscrevem um álbum para ele, que inclui a observação de Waldstein de que ele está indo para Viena "para receber o espírito de Mozart das mãos de Haydn". 18 de dezembro: morre Johann van Beethoven em Bonn.

1793 Beethoven continua os estudos de contraponto com Haydn. Publica as *Variações "Se vuol ballare"*, WoO 40, e as *Variações sobre um tema de Dittersdorf*, WoO 66.

1794 Haydn viaja para a Inglaterra, e Beethoven continua seus estudos de contraponto com Johann Georg Albrechtsberger; começa a estudar colocação de texto italiano sobre a música com Salieri; começa a compor os *Trios para piano*, Opus 1.

1795 29 de Março: Primeiro concerto público de Beethoven, no Burgtheater de Viena; ele toca o *Concerto para piano em si bemol maior*, mais tarde intitulado de nº 2. Publicação dos *Trios para piano,* Opus 1; ele compõe três *Sonatas para piano,* Opus 2.

1796 As *Sonatas para piano,* Opus 2 são publicadas. Fevereiro: Beethoven viaja com o príncipe Karl Lichnowsky para Praga, Dresden, Leipzig e Berlim, onde toca para o rei Frederico Guilherme II e encontra os violoncelistas franceses Jean-Louis e Jean-Pierre Duport. Escreve as duas *Sonatas para violoncelo* Opus 5 para Jean-Louis. Verão: Viagem para Pressburg e Pest.

1797 Primeira apresentação do *Quinteto para piano e sopros,* Opus 16.

1798 Beethoven compõe as *Sonatas para piano,* Opus 10; os *Trios para cordas,* Opus 9 e o *Trio com clarinete,* Opus 11. Começa a usar sistematicamente os cadernos de rascunhos, em conexão com a composição dos *Quartetos*, Opus 18, a pedido do príncipe Lobkowitz.

1799 Competição de piano com Joseph Wölffl. Beethoven compõe a *Primeira sinfonia,* Opus 21, e o *Septeto,* Opus 20. Publicação da *Sonata Pathétique,* Opus 13.

1800 2 de abril: Primeiro concerto de Beethoven com sua própria música no Hoftheater, que incluiu a *Primeira sinfonia* e o *Concerto para piano em Dó maior*, mais tarde intitulado de nº 1. Suas composições incluem as *Sonatas para violino,* Opus 23 e 24, e a *Sonata para piano,* Opus 22.

1801 Stephan von Breuning chega a Viena, e também Ferdinand Ries, que se tornarão alunos de Beethoven. Beethoven envia as primeiras cartas em que revela sua surdez a seus amigos íntimos, Franz Gerhard Wegeler (29 de junho) e Karl Amenda (1 de julho). As composições incluem a *Sonata para piano,* Opus 26, a *Sonata para piano,* Opus 27, nºs 1 e 2, e Opus 28; e o *Quinteto,* Opus 29. Começa a trabalhar na *Segunda sinfonia* e na composição do balé *Prometheus*.

1802 24 de maio: Primeira apresentação da *Sonata Kreutzer* para violino e piano com George Augustus Polgreen Bridgetower. Ele compõe o oratório *Cristo no monte das Oliveiras*; as *Variações para piano* Opus 34 e 35; as *Sonatas para piano,* Opus 31. Outubro: Escreve o Testamento Heiligenstadt.

1803 1803-04: Beethoven compõe a *Terceira sinfonia*, mais tarde chamada de *Eroica*, também a *Sonata para piano,* Opus 53 (*Waldstein*) e a *Sonata,* Opus 54. 5 de abril: Beethoven apresenta um concerto no Theater an der Wien, com a estréia do *Cristo no monte das Oliveiras*, da *Segunda sinfonia* e do *Terceiro concerto para piano*. Planeja uma opera com Schikaneder sobre *Vestas Feuer*.

1804 Beethoven começa a composição de *Leonore*. 20 de maio: Napoleão se faz coroar imperador. Verão: Primeira estréia privada da *Terceira sinfonia* em Viena, no palácio do príncipe Lobkowitz. Ele compõe o *Concerto triplo*.

1805 Relacionamento íntimo com Josephine Deym-Brunsvik; Beethoven lhe dedica a canção *An die Hoffnung,* Opus 32. Compõe a *Sonata Appassionata,* Opus 57. Completa *Leonore*, que estréia em 20 de novembro. O conde Razumowsky encomenda os *Quartetos,* Opus 59.

1806 Beethoven compõe o *Concerto para piano* nº 4; a segunda versão de *Leonore* é apresentada em março e abril. Seu irmão Caspar Carl se casa com Johanna Reiss. Ele compõe os *Quartetos,* Opus 59, a *Quarta sinfonia* e o *Concerto para violino*.

1807 O príncipe Esterházy encomenda a *Missa em Dó*. Beethoven completa a abertura para *Coriolano*. Ele assina um contrato com Clementi pelos direitos de publicação de seis de suas obras na Inglaterra e, aparentemente, um contrato com o Bureau des Arts et d'Industrie pelos direitos continentais das mesmas obras.

1808 Beethoven compõe a *Sonata para violoncelo,* Opus 69; a *Quinta* e a *Sexta sinfonia*; o *Trios nos 1 e 2,* Opus 70; a *Fantasia coral*. O irmão Johann van Beethoven se muda para Linz, onde estabelece uma farmácia. Beethoven esboça algumas idéias para uma ópera sobre *Macbeth*, com libreto de Collin. Jerome Bonaparte convida Beethoven a se tornar mestre-de-capela em Kassel

1809 Beethoven recusa o convite de Jerome Bonaparte para se mudar para Kassel, quando o arquiduque Rodolfo, o príncipe Lobkowitz e o príncipe Kinsky combinam lhe conferir um contrato anual de quatro mil florins para persuadi-lo a permanecer em Viena. Viena sob o sítio do exército de Napoleão. Beethoven compõe o *Quinto concerto para piano*, a *Sonata para piano,* Opus 81a (*Lebewohl*) para o arquiduque Rodolfo. 31 de maio: Morte de Haydn. Beethoven prepara o material de ensino para a instrução musical do arquiduque Rodolfo, compõe o *Quarteto,* Opus 74 e, para o piano, a *Fantasia,* Opus 77 e a *Sonata,* Opus 78.

1810 Fim da esperança de se casar com Therese Malfatti; ele encontra a família Brentano. Composição e apresentação da música de *Egmont*; Beethoven envia o primeiro lote de arranjos para canções folclóricas para George Thomson. Composição do *Quarteto,* Opus 95, das *Canções sobre poemas de Goethe,* Opus 83.

1811 Composição do *Trio Arquiduque,* Opus 97; música para o *Rei Estêvão* e *As ruínas de Atenas*, para o novo teatro de Pest. O governo austríaco, em dificuldades financeiras depois de anos de guerra, publica a *Finanz-Patent*, que deprecia a moeda nacional; os rendimentos de Beethoven se reduzem, mas o arquiduque compensa a perda aumentando sua anuidade. Morte de Collin; Beethoven entra em contato com Goethe.

1812 Napoleão invade a Rússia. Beethoven dá o manuscrito da canção *An die Geliebte* (À minha amada), WoO 140, a Antonie Brentano. Ele compõe a *Sétima* e a *Oitava sinfonia*. No verão, Beethoven vai para a estação de águas em Teplitz, onde escreve uma carta para uma mulher desconhecida chamada a "Amada Imortal" (quase certamente identificada como Antonie Brentano). Beethoven encontra Goethe em Teplitz e, numa carta de 9 de agosto de 1812, escreve: "Goethe aproveita demais o ar da corte, mais do que seria apropriado a um poeta".

1813 Beethoven convence seu irmão Carl, gravemente doente, a nomeá-lo tutor de seu sobrinho Karl caso venha a morrer. 21 de junho: Wellington vence os franceses em Vittoria, e Beethoven aceita a proposta de Johann Nepomuk Mälzel de escrever uma peça para o instrumento mecânico inventado por ele, o *panharmonicon*. *A vitória de Wellington* é apresentada em dezembro num concerto beneficente, juntamente com a *Sétima sinfonia*. Em outubro, Mälzel também inventa um primeiro modelo de metrônomo, que é elogiado por Beethoven e por outros.

1814 Os dirigentes do teatro vienense concordam em reapresentar *Leonore*, e Beethoven a revisa completamente, chamando-a *Fidélio*: a primeira apresentação acontece em 23 de maio. Beethoven briga com Mälzel sobre os direitos autorais de *A vitória de Wellington*. As composições incluem a *Sonata para piano,* Opus 90, a *Elegischer Gesang* (Canção elegíaca) Opus 118 e a cantata *Der Gloreiche Augenblick* (O momento glorioso), para o Congresso de Viena, recentemente instalado na cidade.

1815 Napoleão escapa da ilha de Elba, retoma o poder por cem dias e sofre uma derrota final em Waterloo. Beethoven escreve a *Polonaise* Opus 89 para a imperatriz da Rússia, então em Viena para o Congresso. As composições incluem a abertura *Namensfeier* ("O dia da fama"), Opus 115, e as *Sonatas para violoncelo nos 1 e 2*. O irmão de Beethoven, Carl, morre em 5 de novembro. Sua mulher Johanna é nomeada tutora, e Beethoven, tutor associado; imediatamente, Beethoven apela na corte para excluí-la dessa responsabilidade. Beethoven começa a usar seu primeiro caderno de rascunhos de bolso.

1816 Rossini, *O barbeiro de Sevilha*; em 1822 Beethoven diz a um visitante que a música de Rossini, embora melodiosa e atraente, "combina com o espírito frívolo e

sensual da época". Ele compõe o ciclo de canções *An die ferne Geliebte* Opus 98; a *Sonata para piano* Opus 101. O tribunal concede a Beethoven a custódia exclusiva de seu sobrinho Karl; Beethoven o coloca num internato e depois planeja ter o jovem vivendo consigo. Uma série de obras importante compostas anteriormente são publicadas por Steiner em Viena, entre elas a *Sétima sinfonia*.

1817 Os problemas de saúde de Beethoven continuam, juntamente com os problemas com seu sobrinho Karl. Através de Ferdinand Ries, a Philharmonic Society of London convida Beethoven para ir a Londres e escrever duas novas sinfonias para a sociedade. Ele compõe a *Fuga em Ré para quinteto de cordas,* Opus 137; começa a trabalhar na *Sonata Hammerklavier,* Opus 106.

1818 O sobrinho Karl vem viver com Beethoven e ele abandona a idéia de viajar para Londres, justificando com seus problemas de saúde. A *Sonata Hammerklavier* é concluída. O tribunal rejeita o apelo de Johanna van Beethoven para retomar a tutela de Karl, mas em dezembro o garoto foge para ficar com ela, e Beethoven chama a polícia para trazê-lo de volta. A surdez de Beethoven agora exige o uso dos "Cadernos de Conversação" para se comunicar com seus visitantes por causa da sua surdez.

1819 O regime austríaco promulga os Decretos Carlsbad, aumentando a vigilância da polícia e restringindo a liberdade de expressão. O caso da tutela de Beethoven é ouvido na Magistrat, tribunal inferior de Viena, e resulta na perda temporária da guarda do sobrinho por parte de Beethoven. O arquiduque Rodolfo é nomeado arcebispo de Olmütz. Beethoven começa a trabalhar na *Missa solemnis,* destinada a ser apresentada na posse de Rodolfo no ano seguinte. Ele pára de trabalhar nas *Variações Diabelli,* que havia iniciado em março quando o editor Diabelli enviou um convite a um grande número de compositores para que cada um escrevesse uma variação sobre uma melodia de valsa de Diabelli.

1820 Beethoven prepara um longo apelo ao tribunal pela tutela de Karl, e em abril o tribunal decide a seu favor. Ele continua a trabalhar na *Missa solemnis* e também aceita um pedido do editor Schlesinger para escrever três sonatas para piano, o que provoca uma parada da missa até o outono.

1821 Entre as recaídas de sua doença, Beethoven completa as *Sonatas para piano,* Opus 109, 110 e 111.

1822 Depois de completar a *Missa solemnis*, Beethoven a oferece a alguns editores. Ele compõe a abertura *Consagração da casa* para a inauguração do Josephstadt Theater em Viena; começa a trabalhar na *Nona sinfonia*. O príncipe Nicolai Galitzin encomenda três novos quartetos para cordas a

Beethoven, e a Philharmonic Society de Londres lhe oferece 50 libras para uma nova sinfonia. Ele continua a trabalhar nas *Variações Diabelli* e nas *Bagatelles,* Opus 119.

1823 Beethoven planeja vender cópias do manuscrito da *Missa solemnis* por assinatura, a 50 ducados cada, a todas as maiores cortes da Europa, e recebe pedidos para dez delas. Ele aceita o pedido de Galitzin para compor três quartetos, completa as *Variações Diabelli* e começa o trabalho em escala completa da *Nona sinfonia.* Ele discute possíveis projetos para ópera com Grillparzer, mas nenhum deles foi realizado.

1824 Um grupo de admiradores vienenses pede a Beethoven para interpretar sua *Missa* e a *Nona sinfonia* em Viena, e planos são feitos para um concerto em março. Ele acaba a sinfonia em fevereiro, e o concerto acontece em 7 de maio; no final da apresentação, Beethoven, incapaz de ouvir os aplausos, é virado para receber a ovação do público. Ele começa a trabalhar no *Quarteto,* Opus 127 e, mais tarde, no *Quarteto,* Opus 132.

1825 Beethoven completa o *Quarteto,* Opus 127, cuja primeira apresentação, em março, não obtém sucesso; compõe o *Quarteto,* Opus 132 (fevereiro-julho). Na segunda metade do ano, compõe o *Quarteto,* Opus 130, com uma longa fuga como *finale.*

1826 Karl tenta o suicídio, mas escapa com um leve ferimento apenas, e é levado para a casa da mãe. Logo depois Beethoven começa a trabalhar em seu último quarteto, o Opus 135. Também concorda em destacar a "*Grande fuga*" do *Quarteto,* Opus 130, publica-a em separado como *Quarteto,* Opus 133, e escreve um novo *finale* para o *Quarteto,* Opus 130. Ele compõe um segundo *finale* no outono, em Gneixendorf, enquanto está na casa de seu irmão Johann, acompanhado por seu sobrinho Karl. Começa a trabalhar num quinteto de cordas que permanece inacabado. Sua saúde deteriora de forma pronunciada em dezembro, e ele se submete a uma cirurgia abdominal.

1827 Apesar dos esforços dos médicos, sua saúde continua a deteriorar. Karl, agora cadete de um regimento militar, deixa Viena. Beethoven morre em 26 de março. Um funeral imponente acontece três dias depois, em 29 de março, quando a oração fúnebre escrita por Grillparzer é lida pelo ator Heinrich Anschütz. O funeral é um evento importante, acompanhado por dez ou vinte mil pessoas em procissão. O féretro é levado por amigos como Stephan e Gerhard von Breuning, por oito importantes músicos austríacos (Hummel, Eybler, Kreutzer, Gyrowetz, Gänsbacher, Würfel, Seyfried e Weigl); entre os portadores do archote, estavam Czerny, Grillparzer, Holz, Linke, Schuppanzigh e Schubert. Beethoven é enterrado no cemitério de Währing, perto de Viena.

Bibliografia

Abreviações

AMZ	*Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 1798-1848.
Albrecht	ALBRECHT, Theodore (ed.). *Letters to Beethoven and Other Correspondence*. 3 vols. Lincoln, Neb., 1996.
Anderson	BEETHOVEN, Ludwig van. *The Letters of Beethoven*. Traduzidas e editadas por Emily Anderson. 3 vols. Londres, 1961.
BF	*Beethoven Forum*. Lincoln, Neb., 1992.
BJ	*Beethoven Jahrbuch*. 10 vols. Bonn, 1953-54/1978-81.
Briefwechsel	BEETHOVEN, Ludwig van. *Briefwechsel: Gesamtausgabe*. Editado por Sieghard Brandenburg. 7 vols. Munique, 1996-98.
BS	TYSON, Alan (ed.). *Beethoven Studies*. Nova York (vol. 1), 1973; Londres (vol. 2), 1977; Cambridge (vol. 3), 1982.
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*, 1948.
JTW	JOHNSON, Douglas; TYSON, Alan e WINTER, Robert. *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*. Berkeley, 1985.
Kinsky-Halm	KYNSKY, George e HALM, Hans. *Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen volen deten Kompositionen*. Munique, 1955.
Konversationshefte	BEETHOVEN, Ludwig van. Konversationshefte. Editado por Karl-Heinz Köhler, Grita Herre, Dagmar Beck e Günter Brotsche. 11 vols. Leipzig, 1968-2001.
Lockwood, *Studies*	LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: Studies in the Creative Process*. Cambridge, Mass., 1992.

NG2 — *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Editado por Stanley Sadie. 29 vols. Londres, 2001. Edição *online* em www.grovemusic.com.

N II — NOTTEBOHM, Gustav. *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*. Leipzig, 1887.

TDR — THAYER, Alexander Weelock. *Ludwig van Beethoven Leben*. Editado por Hugo Riemann de uma edição revisada de Hermann Deiters (1901). Leipzig, 1917.

TF — THAYER, Alexander Wheelock. *Thayer's Life of Beethoven*. Revisado e editado por Elliot Forbes. Princeton, N. J., 1964.

Wegeler-Ries — WEGELER, Franz e RIES, Ferdinand. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Coblenz, 1838.

WoO — *Werke ohne Opuszahl* (obra sem número de Opus), conforme listado em Kinsky-Halm (ver acima).

NOTA: As listas acima e abaixo incluem somente itens citados neste livro. A enorme quantidade de estudos e obras de crítica literária sobre Beethoven é coberta pelas seguintes bibliografias:

KASTNER, Emerich. *Bibliotheca Beethoveniana*. 2ª ed., revisada por Theodor Frimmel. Leipzig, 1925. Cobre os anos de 1778 a 1924.

"Beethoven Literatur." *Neues Beethoven-Jahrbuch* 1-9 (1924-39). Cobre os anos de 1924 a 1938.

"Beethoven-Schrifttum." *Beethoven-Jahrbuch* 1-10 (1953-54/1978-81). Cobre os anos de 1939 a 1975.

Beethoven Bibliography Database (www.sjsu.edu/depts/beethoven/database/database.htlm). Compilado e mantido pelo Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José State University. Um banco de dados computadorizado que contém uma completa bibliografia indexada de material publicado, e mesmo não publicado, por e sobre Beethoven, cobrindo a literatura básica e a secundária.

Obras citadas

ADORNO, Theodor W. *Beethoven, The Philosophy of Music: Fragments and Texts*. Editado por Rolf Tiedemann, traduzido por Edmund Jephcott. Stanford, CA, 1998.

AHN, Suhnne. "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' sonata, Opus 47". Tese de Ph.D., Harvard University, 1997.

ALBRECHT, Theodore. "The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's *Christ on the Mount of Olives*, Op. 85, and Wielhorsky Sketchbook", *Journal of Musicological Research* 11 (1991): 263-84.

ARIS, Reinhold. *A History of Political Thought in Germany from 1789 to 1815*. Londres, 1936; reeditado em 1965.

ARNOLD, Ben. *Music and War: A Research and Information Guide*. Nova York, 1993.

BANKL, Hans e JESSERER, Hans. *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens: Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden*. Viena, 1987.

BAHR, Ehrhard e SAINE, Thomas P. *The Internalized Revolution: German Reactions to the French Revolution, 1789-1989*. Nova York, 1992.

BARTH, George. *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*. Ithaca, NY, 1992.

BECKER, Alfred. *Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten*. Bonn, 1969.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 19801, ff. 39-162 (The Kafka Sketchbook)*. Editado por Joseph Kerman. 2 vols. Londres, 1980.

_____. *Konversationshefte*. Editado por Georg Schünemann, vol. 1, fevereiro 1818-março 1820. Berlim, 1941.

_____. *New Beethoven Letters*. Editado por Donald MacArdle e Ludwig Misch. Norman, Okla., 1957.

_____. *Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin*. Editado por Karl Lothar Mikulicz. Leipzig, 1927.

_____. *A Sketchbook from the Summer of 1800*. Editado por Richard Kramer. 2 vols. Bonn, 1996.

_____. *Studien im Generalbass, Contrapunct und in der Compositions-Lehre*. Editado por Ignaz Seufried. Viena, 1832.

_____. *Symphony n° 5 in C Minor*. Editado por Elliot Forbes. Nova York, 1971.

_____. *Werke*. Editado pelo Beethoven-Archiv Bonn, sob a direção de Joseph Schimdt-Görg. Munique, 1961.

BEKKER, Paul. *Beethoven*. 2ª ed. Berlim, 1912.

BERGER, Arthur. "Obtuary of Aaron Copland", *The Boston Globe*, 4 de dezembro de 1994, 65.

BERGER, Karl. "Beethoven and the Aesthetic State." BF 7 (1999): 17-44.

BERLIOZ, Hector. *A Critical Study of Beethoven's Nine Sympnhonies*. Traduzida por Edwin Evans. Urbana, Ill., 2000.

BIAMONTI, Giovanni. *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven, comprese quelle inedite e gli abbozzi non utilizzati*. Turim, 1968.

BIBA, Otto. "Concert Life in Beethoven's Vienna, 1780-1810." In *Beethoven: Performers, and Critics: The International Beethoven Congress, Detroit, 1977*. Editado por Robert Winter e Bruce Carr, 77-93. Detroit, 1980.

_____. "Schubert's Position in Viennense Musical Life. 19th *Century Music* 3 (1979): 106-13.

_____. "Zu Beethovens Streichquartett Opus 95". In *Münchener Beethoven-Studien*. Editado por Johannes Fischer, 39-45. Munique, 1992.

BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music*. Nova York, 1970.

BOETTCHER, Hans. *Beethoven als Liederkomponist*. Augsburg, 1928.

BONDS, Mark Evan. *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge, Mass, 1996.

BROTHWICK, E. Kerr. "Beethoven and Plutarch". *Music and Letters* 79 (1998): 268-72.

BORY, Robert. *Ludwig van Beethoven: His Life and His Work in Picture*. Traduzido por Winifred Glass e Hans Rosenwald. Zurique, 1960

BRADENBURG, Sieghard. "The Autograph of Beethoven's String Quartet in A Minor Opus 132." In *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Editado por Christoph Wolff, 178-301. Cambridge, Mass., 1980.

_____. "Die Beethovenhandschriften in der Musikaliensammlung des Erzherzogs Rudolph". *Zu Beethoven* 3 (1988): 141-66.

_____. "Beethovens Streichquartette Op.18." In *Beethoven und Böhmen*. Editado por Sieghard Brandenburg e Martella Gutierrez-Denhoff, 259-310. Bonn, 1998.

_____. "Bemerkungen zu Beethovens Op. 96." BJ 9 (1973-77):11-26.

_____. "The first Version of Beethoven's G Major String Quartet, Op. 18 nº 2". *Music and Letters* 58 (1977):127-52.

_____. "Johanna van Beethoven's Embezzlement." In *Haydn, Mozart, Beethoven: Studies in Music of Classical Period: Essays in Honor of Alan Tyson*. Editado por Sieghard Brandenburg, 237-51. Oxford, 1998.

_____. "Die kurfüstliche Musikbibliothek in Bonn und ihre Bestände im 18, Jahrhundert." BJ 8 (1971/72): 7-48.

_____. "Once Again: On the Question of the Repeat of the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony." In *Beethoven Essays, Studies in Honor of Elliot Forbes*. Editado por Lewis Lockwood e Phyllis Benjamin, 146-98. Cambridge, Mass., 1984.

_____. "Die Quellen zur Enstehungsgeschichte von Beethovens Streichquartett Es-Dur Op. 127." BJ 10 (1978-81): 221-76.

BRAUBACH, Max. *Maria Theresias jüngster Sohn, Max Franz, Letzter Kurfürst von Köln und Fürsbischof von Münster. Viena, 1961*. Publicado anteriormente sob o título *Max Franz von Österreich* (Munique, 1925).

BRAUBACH, Max (ed.). Die *Stammbücher Beethovens und der Babette Koch*. Bonn, 1970.

BREUNING, Gerhard von. *Memories of Beethoven: From the House of the Black-Robed Spaniards*. Editado por Maynard Solomon, traduzido por Henry Mins e Maynard Solomon. Cambridge, 1992. Tradução do *Aus dem Schwarzspanierhause* de Breuning (Viena, 1874).

BROOK, Barry S. "The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Cases." *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music* 6 (1975): 9-28.

BROWN, A. Peter. *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*. Bloomington, 1986.

BROYLES, Michael. *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. Nova York, 1987.

BRUNSWICK, Mark. "Beethoven's Tribute to Mozart in Fidelio." *The Musical Quarterly* 36 (1945): 29-32.

BÜCKEN, Ernst. *Anton Reicha: Sein Leben und seine Kompositionen*. Munique, 1912.

BUMPASS, Laura Kathryn. "Beethoven's Last Quartet." 2 vols. Tese de Ph.D., University of Illinois, 1982.

BURNEY, Charles. *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*. 4 vols. Londres, 1776-89.

BURNHAM, Scott. *Beethoven Hero*. Princeton, NJ, 1995.

BUSCH-WEISE, Dagmar. "Beethovens Jungendtagebuch". *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962): 68-88.

CAHN, Peter. "Aspekte der Schlussgestaltung in Beethovens Instrumentalwerken". *Archiv für Musikwissenschaft* (1982): 9-28.

CANISIUS, Claus. *Beethoven, "Sehnsucht und Unruhe in der Musik": Aspekte zu Leben und Werk*. Munique, 1992.

ČELEDA, Jaroslav e PULKERT, Oldřich. "Beethoven's 'Unsterbliche Geliebte." In *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas*. Editado por Oldřich Pulkert e Hans-Werner Küthen, 383-408. Praga, 2000.

CHARLTON, David. "Revolutionary Hymn." NG2 15, 776-78.

CHURGIN, Bathia. "Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection." *Journal of Musicology* 5 (1987): 457-77.

COLE, Malcom. "Techniques of Surprises in the Sonata-Rondos of Beethoven." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12 (1970): 232-62.

COMINI, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. Nova York, 1987.

CONE, Edward T. "Beethoven's Experiments in Composition: The Late Bagatelles." BS, 2:84-105.

_____. "Beethoven's Orpheus- or Jander's". *19th Century Music* 8 (1985): 283-86.

COOPER, Barry. *Beethoven*. Oxford, 2000.

_____. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford, 1990.

_____. *The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's Life and Music*. Londres, 1991.

_____. "Beethoven's Tenth Symphony." *Journal of the Royal Musical Association* 117 (1992): 324-29

_____. Resenha da obra de G. Altman, *Beethoven: A Man of His World*. *Beethoven Journal* 11/2 (1996): 18-24.

_____. Resenha de *The Beethoven Quartet Companion*. *Music and Letters* 76 (1995): 445-47.

COOPER, Martin. *Beethoven: The Last decade, 1817-1827*. Edição revisada. Oxford, 1985.

COREN, Daniel. "Structural Relations between Op. 28 and Op. 36." BS, 2:66-83.

CZERNY, Carl. *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Editado por Paul Badura-Skoda. Viena, 1963.

DAHLHAUS, Carl. *Beethoven: Approaches to His Music*. Traduzido por Mary Whittall. Oxford, 1991.

_____. "Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie". *Schweizerische Musikzeitung* 110 (1970): 205-9.

_____. "La Malinconia". In *Ludwig van Beethoven*. Editado por Ludwig Finscher, 200-211. Darmstadt, 1983.

DAWSON, P. M. S. *The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics*. Oxford, 1980.

DEAN, Winton. "Beethoven and Opera". In *The Beethoven Reader*. Editado por Denis Arnold e Nigel Fortune, 331-86. Nova York, 1971.

DE LERMA, Dominique René. "Beethoven as a Black Composer". *Black Music Research Newsletter* 8/1 (1985): 3-5.

DENNIS, David B. *Beethoven in German Politics, 1870-1989*. New Haven, Conn., 1996.

DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna*, 1792-1803. Berkeley, 1995.

DEUTSCH, Otto Erich. *Schubert: A Documentary Biography*. Traduzido por Eric Blom. Londres, 1946.

_____. (ed.). *Schubert: Memoirs by His Friends*. Traduzido por Rosamond Ley e John Nowell. Londres, 1958.

DIES, Albert Christoph. *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Viena, 1810.

DILL, Marshall. *Germany: A Modern History*. Edição revisada. Ann Arbor, Mich., 1970.

DRABKIN, William. "The Agnus Dei of Beethoven's *Missa Solemnis*: The Growth of Its Form." In *Beethoven's Compositional Process*. Editado por William Kinderman, 131-59. Lincoln, Neb., 1991.

_____. *Beethoven: Missa Solemnis*. Cambridge, 1991.

_____. "The Introduction to Beethoven's 'Kreutzer' Sonata: A Historical Perspective." In *Beethoven's Violin Sonatas*. Editado por Lewis Lockwood e Mark Kroll.

_____. *A Reader's Guide To Haydn's Early String Quartet*. Westport, Conn., 2000.

_____. "The Sketches for Beethoven's Piano Sonata in C Minor, Opus 111." Tese de Ph.D., Princeton University, 1977.

DUPORT, Jean-Louis. *Essais sur le doigté du violoncelle*. Paris, c. 1813.

EALY, George T. "Of Ear Trumpets and a Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception." *19th Century Music* 17 (1994): 262-73.

EDELMAN, Bernd. "Die poetische Idee des Adagio von Beethovens Quartet Op. 18 Nr. 1." In *Festschrift Rudolph Bockholdt zum 60. Geburstag*. Editado por Norbert Dubowy e Sören Meyer-Eller, 247-67. Pfaffenhofen, 1992.

EINSTEIN, Alfred. *Mozart: His Carácter, His Work*. Traduzido por Arthur Mendel e Natan Broder. Nova York, 1945.

ENGLÄNDER, Richard. "Paer's 'Leonora' und Beethoven's 'Fidelio'." *Neues Beethoven-Jahrbuch* 4 (1930): 118-32.

FECKER, Adolf. *Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Tauerspiel Egmont: Eine Abhandlung über die Skizzen*. Hamburgo, 1978.

FILLION, Michelle. "Beethoven's Mass in C and the Search for Inner Peace." BF 7 (1999): 1-16.

FINK, Gonthier-Louis. "The French Revolution as Reflected in German Literature and Political Journals from 1789 to 1800." *In The Internalized Revolution: German Reactions to the French Revolution, 1789-1989*. Editado por Erhard Bahr e Thomas P. Saine, 11-32. Nova York, 1992.

FINSCHER, Ludwig. "Zur Interpretation des langsamen, en Satzes aus Beethovens Klaviersonate, Opus 10, nº 3." In: *International Musicological Society, Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*. Editado por Henrik Glahn, Soren Sorensen e Peter Ryom, 1:82-85. Copenhague, 1974.

FISCHER, Kurt von. "Eroica-Variationen Op. 35 und Eroica-Finale". *Schweizerische Musikzeitung* 89 (1949): 282-86.

FISKE, Roger. *Beethoven's Missa Solemnis*. Nova York, 1979.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris, 1893.

FLESCH, Carl. *Kunst des Violinspiels*. Berlim, 1923.

FLOROS, Constantin. *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik: Sujet-Studien*. Wilhelmshaven, 1978.

FORCHERT, Arno. "Die Darstellung von Melancholie in Beethovens Opus 18 Nr. 6". In *Ludwig van Beethoven*. Editado por Ludwig Finscher, 212-39. Darmstadt, 1983.

FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Standard Edition, vol. 4. Londres, 1953.

FRIMMEL, Theodor von. *Ludwig van Beethoven*. 4ª ed. Berlim, 1912.

_____. *Beethoven-Handbuch*. 2 vols. Leipzig, 1926.

_____. "Beethoven's Spaziergang nach Wiener-Neudstadt." In: *Beethoven-Forschung: lose Blätter* 9 (1923): 2-12.

FROHLICH, Martha. *Beethoven's 'Appassionata' Sonata*. Oxford, 1991.

GÁL, Hans. "Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven." *Studien zur Musikwissenschaft* 5 (1916): 58-115.

GALLIVER, David. "Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842), Sucessor of Sedaine." *Studies in Music* (Nedlands, Austrália) 13 (1973):16-33.

_____. "Leonore, ou L' Amour Conjugale: A Celebrated Offspring of the French Revolution." In *Music and the French Revolution*. Editado por Malcolm Boyd, 157-168. Cambridge, 1992.

GARDINER, William. *Music and Friends; or, Pleasant Recollections of a Dilettante*. 3 vols. Londres, 1838-53.

GEDO, Mary Mathews. "The Healing Power of Art: Goya as His Own Physician. In: *Psychoanalytic Perspective on Art*. Editado por Mary Mathews Gedo, 1:75-106. Hillsdale, N J, 1985.

GOOCH, G. P. *Germany and the French Revolution*. Londres, 1920.

GRANT, Brian (ed.). *The Quiet Ear: Deafness in Literature*. Londres, 1987.

GREENE, David B. *Temporal Processes in Beethoven's Music*. Nova York, 1982.

GREENFIELD, Donald. "Sketch Studies of Three Movements of Beethoven's String Quartets Opus 18 nos. 1 and 2." Tese de Ph.D., Princeton University, 1982.

GRIESINGER, Georg August. *Joseph Haydn: Eithteenth-Century Gentleman and Genius J. Haydn: Cavalheiro e Gênio do Século XVIII*. Traduzido por Vernon Gotwals. Madison, Wisc., 1963 Tradução do *Biographische Notizen über Joseph Haydn de Briesinger* (Leipzig, 1810).

GRUBER, Gernot. *Mozart and Posterity*. Traduzido por R. S. Furness. Londres, 1991.

GÜLKE, Peter. *"Triumph der neuen Tonkunst": Mozart späte Sinfonien und ihr Umfeld*. Kassel, 1998.

HANSEN Joseph (ed.). *Quellen zur Geschichte des Rheinenlandes im Zeitalter der französischen Revolution, 1780-1801*. 4 vols. Bonn, 1931-38.

HAYDN, Joseph. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Editado por Denes Bartha. Kassel, 1965.

HEARTZ, Daniel. "Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart." *Papers of the Royal Musical Association* 100 (1973-74): 175-84.

HELM, Theodor. *Beethovens Streichquartette*. Leipzig, 1885.

HERDER, Johan Gottfried von. *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*. Resumido e editado por Frank Manuel. Chicago, 1968. Tradução do *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheidt* de Herder (1784-91).

HERTZMANN, Erich; OLDHAM, C. B.; HEARTZ Daniel e MANN Alfred (eds.). *Thomas Attwood Theorie- und Kompositionenstudien bei Mozart*. In *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, de Wolgang Amadeus Mozart, vol. X/30/I. Kassel, 1965.

HESS, Willy. *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen*. Zurique, 1953.

HEUBERGER, Richard. *Erinnerungen an Johannes Brahms: Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*. 2ª ed. Editado por Kurt Hofmann. Tutzing, 1971.

HINTON, Stephen. "Not *Which* Tones: The Crux if Beethoven's Ninth." *19th Century Music* 22 (1998): 61-77.

HOBSBAWM, Eric. *The Age of Revolution. 1789-1848*. Nova York, 1962.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Schriften zur Music*. Editado por Friedrich Schnapp. Munique, 1963.

HOVEN, Louis von. *Ein Brief Beethovens Grossneffen Louis von Hoven an seine Schwester Marie Weidinger in Wien aus dem Jahre 1875*. Editado por Sieghard Bradenburg. Bonn, 1984.

HOWARD, Martha Walling. *The Influence of Plutarch in the Major European Literature of the Eighteenth Century*. Chapel Hill, NC, 1970.

HOYLE, Fred. *The Black Cloud*. Londres, 1957.

HOWE, Mark A. de Wolfe. *The Boston Symphony Orchestra*. Boston, 1931.

INDY, Vincent d'. "Beethoven". In *Cobbett's Cyclopaedia of Chamber Music*. Oxford, 1929.

JANDER, Owen. "'Let Your Deafness No Longer be a Secret – Even in Art:' Self-Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony." BF 8 (2000): 25-70.

_____. "Beethoven's 'Orpheus in Hades': The Andante con moto of the Fourth Piano Concerto." *19th Century Music* 8 (1985): 195-212.

_____. "Orpheus Revisited: A Ten-Year Retrospect on the Andante con moto of Beethoven's Fourth Piano Concerto." *19th Century Music* 19 (1995): 31-49.

_____. "The Prophetic Conversation in Beethoven's 'Scene of the Brook'." *The Musical Quarterly* 77 (1993): 508-59.

JOHNSON, Douglas. *Beethoven's Early Sketches in the "Fischholf Miscellany", Berlin Autograph 28*. 2 vols. Ann Arbor, Mich., 1978. Parcialmente publicado com o mesmo título: Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

_____. "1974-1975: Decisive years in Beethoven's Early Development." BS 3:2-14.

JOHNSON, Paul. *The Birth of the Modern: World Society, 1815-1830*. Nova York, 1991.

KAGAN, Susan. *Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil, and Friend: His Life and Music*. Stuyvesant, NY, 1988.

KALLICK, Jenny. "A Study of the Advanced Sketches and Full Score Autograph for the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony." Tese de Ph.D., Yale University, 1987.

KAZNELSON, Siegmund. *Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte*. Zurique, 1954.
KERMAN, Joseph. "An die ferne Geliebte." BS, 1:123-57.
_____. "Beethoven's Minority." In *Haydn, Mozart, und Beethoven: Essay in Honor of Alan Tyson*. Editado por Sierghard Bradenburg, 151-74. Oxford, 1998.
_____. *Concerto Conversations*. Cambridge, Mass., 1999.
_____. *The Beethoven Quartets*. Nova York, 1967.
KERMAN, Joseph (ed.). *Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from Circa 1786 to 1799: Britisch Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162. (The "Kafka" Sketchbook)*. 2 vols. Londres, 1970.
KERMAN, Joseph e TYSON, Alan. "Beethoven." NG2, aumentada por Scott Burnham.
KERST, Friedrich (ed.). *Die Erinnerungen an Beethoven*. 2 vols. Stuttgart, 1913.
KINDERMAN, William. *Beethoven*. Berkeley, CA, 1995.
_____. *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford, 1987.
KIRKENDALE, Warren. *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*. 2ª ed. Traduzida por Margaret Bent e pelo autor. Durham, NC, 1979.
_____. "The 'Great Fugue', Op. 133: Beethoven's 'Art of Fugue'." *Acta Musicologica* 35 (1963): 14-24.
_____. "New Roads to Old Ideas in Beethoven's 'Missa Solemnis'." In The *Creative World of Beethoven*. Editado por Paul Henry Lang, 163-99. Nova York, 1971.
KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. 3ª ed. Editada por Alfred Einstein. Leipzig, 1937.
KOHN, Hans. *The Mind of Germany: The Education of a Nation*. Nova York, 1960.
KRAMER, Jonathan. "Multiple and Non-linear Time in Beethoven's Opus 135." *Perspectives of New Music* 11 (1973): 122-45.
KRAMER, Richard. "Beethoven and Carl-Heinrich Graun." BS 1:18044.
_____. *A Beethoven Sketchbook from the Summer of 1800*. Bonn, 1999.
_____. "Between Cavatina and Ouverture." BF 1 (1992): 165-90.
_____. "Counterpoint and Syntax: On a Difficult Passage in the First Movement of Beethoven's String Quartet in C Minor, Op. 18 nº 4." In: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik; Symposion Bonn 1984*. Editado por Sieghard Brandenburg e Helmut Loos, 111-24. Munique, 1987.
_____. "Notes to Beethoven's Education." JAMS 28 (1975): 72-101.
_____. "'Das Organische der Fuge': On an Autograph of Beethoven's String Quartet in F Major, opus 59 nº 1." In: *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts*. Editado por Christoph Wolff, 223-65. Cambridge, Mass., 1980.
_____. "In Search of Palestrina: Beethoven in the Archives." In: *Haydn, Mozart and Beethoven: Essays in Honor of Alan Tyson*. Editado por Sieghard Brandenburg, 283-300. Oxford, 1998.
_____. "An Unfinished Concertante by Beethoven." BS 2:33-36.
KROPFINGER, Klaus. "Beethoven." *MGG: Personenteil* 2, cols. 667-915.
_____. "Das gespaltene Werk: Beethovens Streichquartett Op. 130/133." In: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*. Editado por Sieghard Brandenburg e Helmut Loos, 296-335. Munique, 1987.

_____. *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's Reception of Beethoven*. Traduzido por Peter Palmer. Cambridge, 1991.

KROSS, Siegfried. "Improvisation und Konzertform bei Beethoven." In: *Beethoven-Kolloquium 1977: Dokumentation und Aufführungspraxis*. Editado por Rudolpf Klein, 132-39. Kassel, 1978.

KÜNTHEN, Hans-Werner. "Neue Aspekte Entstehung von *Wellingtons Sieg*." BJ 8 (1971/2): 73-92.

LANDON, Paul Henry (ed.). *The Creative World of Beethoven*. Nova York, 1971.

LANGSAM, Walter. *Francis the Good: The Education of an Emperor*. Nova York, 1949.

LARKIN, Edward. "Beethoven's Medical History." In: *Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*, de Martin Cooper. Londres, 1970. Edição revisada, 1985.

LEE, Simon. *David*. Londres, 1999.

LEFÈBVRE, Georges. *The French Revolution*. Traduzido por Elizabeth Moss Evanson. 2 vols. Nova York, 1962-64.

_____. *Napoleon, from 18 Brumaire to Tilsit*, 1799-1807. vol. 1. Traduzido por Henry F. Stockhold. Nova York, 1969.

LE HURAY, Peter e DAY, James (eds.). *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge, 1981.

LENZ, Wilhelm von. *Beethoven: Eine Kunststudie*. 5 vols. Kassel, 1855-60.

LEPPMANN, Wolgang. *Rilke: A Life*. Traduzido, com o autor, por Russel M. Stockman. Nova York, 1984.

LEUX, Irmgard. *Christian Gottlob Neefe (1784-1798)*. Leipzig, 1925.

LEVY, David Benjamin. *Beethoven: The Ninth Symphony*. Nova York, 1995.

LEVY, Janet M. *Beethoven's Compositional Choices: The Two Versions of Opus 18, n°1, First Movement*. Filadélfia, 1982.

LEYDA, Jay e BERTENSSON, Sergei (eds.). *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. Nova York, 1947.

LIBIN, Lawrence. "The Instruments." In *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Editado por Robert L. Marshall, 1-32. Nova York, 1994.

LICHT, Fred. *Canova*. Nova York, 1983.

_____.*Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. Nova York, 1979.

LOCHHEAD, Judy. "The Temporal in Beethoven's Opus 135: When are Ends Beginnings?" In *Theory Only* 4/7 (1979): 3-30.

LOCKE, Ralph. "Paris: Centre of Intellectual Ferment." In *The Early Romantic Era: Between Revolutions, 1789 and 1848*. Editado por Alexander Ringer, 32-83. Englewood Cliffs, NJ, 1991.

LOCKWOOD, Lewis. "The Autograph of the First Movement of the Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 69." In Lockwood, *Studies*, 17-94.

_____. "Beethoven before 1800: The Mozart Legacy." BF 3 (1994): 39-53.

_____. "Beethoven, Florestan, and the Varieties of Heroism." In *Beethoven and His World*. Editado por Scott Burnham e Micael P. Steinberg, 27-47. Princeton, NJ, 2000.

_____. "Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique." In *Beethoven-Kolloquium 1977: Dokumentation und Aufführungspraxis*. Editado por Rudolf Klein, 174-82. Kassel, 1978.

_____. "Beethoven Emergence from Crisis: The Cello Sonatas Opus 102 (1815)." *Journal of Musicology* 16 (1998): 301-22.

_____. "Beethoven's First Symphony: A Farewell to the Eighteenth Century." In: *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*. Editado por Lewis Lockwood e Edward Roesner, 235-46. Filadélfia, 1990.

_____. "Beethoven's 'Kakadu' Variations, Op. 121a: A Study in Paradox." In: *Pianist, Scholar, Conoisseur: Essays in Honor of Jacob Lateiner*. Editado por Bruce Brubacker e Jane Gottlieb, 95-108. Stuyvesant, NY, 2000.

_____. "Beethoven's Opus 69 Revisited." Estudo apresentado na International Conference on Beethoven's Music for Violoncello (Bonn, 1998), para ser publicado durante a conferência.

_____. "On Beethoven's Sketches and Autographs." In: Lockwood, *Studies*, 4-16. Originalmente publicado em 1970 com o subtítulo: "Some Problems of Definition and Interpretation".

_____. "The Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music." In Lockwood, *Studies*, 181-97.

_____. "A Problem of Form: The 'Scherzo' of Beethoven's String Quartet in F Major, Opus 59 N° 1." BF 2 (1993): 85-96. Ver também os comentários de Jonathan Del Mar sobre este artigo e minha resposta em BF 8 (2001): 165-72.

_____. "Process vs Limits: A View of the Quartet in F Major, Opus 59 n° 1." In: Lockwood, *Studies*, 198-208.

_____. "Reshaping the Genre: the Beethoven's Piano Sonatas from Op. 22 to Op. 28." *Israel Studies in Musicology* 6 (1966): 1-16.

_____. Resenha de *Beethoven*, de Maynard Solomon. *19th Century Music* 3 (1979): 76-82.

LODES, Birgit. *Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis*. Tutzing, 1997.

LONGYEAR, Rey M. "Beethoven and Romantic Irony." In *The Creative World of Beethoven*. Editado por Paul Henry Lang, 145-62. Nova York, 1971.

LOOS, Helmut. "Beethoven in Prag 1796 und 1798." In *Beethoven und Böhmen*. Editado por Sieghard Brandenburg e Martella Gutierrez-Denhoff, 63-90. Bonn, 1998.

LÜHNING, Helga. "'Fidelio' in Prag." In: *Beethoven und Böhmen*. Editado por Sieghard Brandenburg e Martella Gutierrez-Denhoff, 349-91. Bonn, 1998.

_____. "Gattungen des Liedes." In: S. Brandenburg e H. Loos (eds.). *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*. Editado por Sieghard Brandenburg e Helmut Loos, 191-204. Munique, 1987.

_____. "Vom Mythos der Ur-Leonore." In: *Von der Leonore zum Fidelio: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Editado por Helga Lühning e Wolfram Steinbeck, 41-64. Frankfurt, 2000.

LÜHNING, Helga e STEINBECK, Wolfram (eds.). *Von der Leonore zum Fidelio: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Frankfurt, 2000.

LVOV, Nikolai Aleksandrovich e PRACH, Ivan (eds.). *A Collection of Russian Folk Songs*. Editado por Malcolm Hamrick Brown e Margarita Mazo. Ann Arbor, Mich., 1987.

MACDONALD, Hugh. "Fantasy and Order in Beethoven's Phantasie Op. 77." In:

Modern Musical Scholarship. Editado por Edward Olleson, 141-50. Stocksfield, Inglaterra, 1980.

MANN, Thomas. *Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, as Told by a Friend*. Traduzido por H. T. Lowe-Porter. Nova York, 1948.

MAREK, George R. *Beethoven: Biography of a Genius*. Nova York, 1969.

MARROW, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Stuyvesant, NY, 1989.

MARSHALL, Robert L. "Bach and Mozart's Artistic Maturity." *Bach Perspectives* 3 (1998): 47-79.

_____. *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians, and the World, Drawn from the Letters of Wolfgang Amadeus Mozart and Other Early Accounts*. Nova York. 1991.

MARSHALL, Robert L. (ed.). *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Nova York, 1994.

MARSTON, Nicholas. *Beethoven's Piano Sonata in E. Op. 109*. Oxford, 1995.

MARTIN, Russel. *Beethoven's Hair*. Nova York, 2000.

MARX, Adolph Bernhard. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. Leipzig, 1859.

MAY, Jurgen. "Beethoven and Prince Karl Lichnowsky." BF 3 (1994): 29-38.

MAYR, Josef Karl. *Wien im Zeitalter Napoleons: Staatsfinanzen, Lebenserhältnisse, Beamte, und Militär*. Viena, 1940.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, 1991.

MCGRANN, Jeremiah. "Beethoven's Mass in C, Opus 86: Genesis and Compositional Background." Tese de Ph.D., Harvard University, 1991.

MELLERS, Wilfrid. *Beethoven and the Voice of God*. Londres, 1983.

MELVILLE, Derek. "Beethoven's Pianos." In *The Beethoven Reader*. Editado por Denis Arnold e Nigel Fortune, 41-67. Nova York, 1971.

MIES, Paul. *Beethoven's Sketches: An Analysis of His Style Based on a Study of His Sketch-Books*. Traduzido por Doris L. Mackinnon. Nova York, 1974.

_____. "Beethoven-Collin-Sheakespeare: Zur Coriolan-Ouverture." BJ 6 (1965): 26-68.

_____. "Quasi una fantasia." In *Colloquium Amicorum: Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*. Editado por Siegrief Kross e Hans Schmidt, 239-49. Bonn, 1967.

MONGREDIEN, Jean. *French Music from the Enlightenment to Romanticism: 1789-1830*. Traduzido por Sylvian Fremaux. Portland, 1986.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *The Letters of Mozart and His Family*. Editado e traduzido por Emily Anderson. 2ª ed. 3 vols. Londres, 1985.

_____. *Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters*. Editado e traduzido por Robert Spaethling. Nova York, 2000.

MÜLLER VON ASOW, Hedwig. *Beethoven Heiligenstadter Testament: Faksimile*. Viena, 1969.

NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven, Conn., 1986.

NEWBOULD, Brian. *Schubert: The Music and the Man*. Berkeley, 1997.

NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. Nova York, 1988.

NOHL, Ludwig. *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*. Stuttgart, 1877.

NOTTEBOHM, Gustav. *Beethoviana: Ausätze und Mittheilungen*. Leipzig, 1872.

_____. *Beethoven Studien*. Leipzig, 1873.

_____. *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, in Auszügen dargestellt*. Leipzig, 1880.

_____. *Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszügen dargestellt*. Leipzig, 1865.

ONG, Seow-Chin Peter. "Sources Studies for Beethoven's Piano Trio in B-flat Major, Op. 97 ('Archduke')." Tese de Ph.D., Universidade da Califórnia, Berkeley, 1995.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Pope Marcellus Mass*. Editado por Lewis Lockwood. Nova York, 1975.

PALISCA, Claude V. "French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March." In *Music and Context: Essays for John M. Ward*. Editado por Anne Dhu McLucas, 198-209. Cambridge, Mass., 1985.

_____. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven, Conn., 1995.

PIERCY, Marge. "A Writer's Notebook.". *The New York Times*, 20 de dezembro de 1999, sec. B, 1-2.

PLANTINGA, Leon. *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*. Nova York, 1999.

PLATEN, Emil. "Ein Notierungsproblem in Beethovens späten Streichquartetten." BJ 8 (1971-72): 147-56.

PRESSLAFF, Hilary Tann. "The Investigation." *Perspectives of New Music* 20 (1981-82): 526-59.

PULKERT, Oldřich. "Beethoven's 'Immortal Beloved'." *The Beethoven Journal* 15/1 (2000): 2-18.

RATNER, Leonard G. *Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*. Stanford, 1995.

RATZ, Erwin. *Die Originalfassung des Streichquartettes Op. 130 von Beethoven*. Viena, 1957.

REICHA, Antoine. "Notes sur Antoine-Joseph Reicha." Paris, Bibliotèque Nationale, 1824 [manuscrito].

REINHÖHL, Fritz von. "Neues zu Beethoven's Lehrjahr bei Haydn." *Neues Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935): 36-47.

REYNOLDS, Christopher. "From Berloiz's Fugitives to Godard's Terrorists: Artistic Responses to Beethoven's Last Quartets." BF 8 (2000):147-63.

RICH, Adrienne. "The Ninth Symphony of Beethoven Understood at Last as a Sexual Message." In Adrienne Rich, *Diving into the Wreck*, 43. Nova York, 1962.

RIES, Ferdinand. *Briefe und Dokumente*. Editado por Cecil Hill. Bonn, 1982.

RIETHMÜLLER, Albrecht; DAHLHAUS, Carl e RINGER, Alexander L. (eds.). *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*. 2 vols. Laaber, 1994.

RIEZLER, Walter. *Beethoven*. Traduzido por G. D. H. Pidcock. Londres, 1938.

RINGER, Alexander L. "Beethoven and the London Pianoforte School." *The Musical Quarterly* 56 (1970): 742-58.

ROBERTS, Warren. *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*. Chapel Hill, NC, 1989.

ROLLAND, Romain. *Goethe and Beethoven*. Traduzido por G. A. Pfister e E. S. Kemp. Nova York, 1931.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Edição ampliada. Nova York, 1997.

_____. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass., 1995.

ROSENFELD, Paul. "Beethoven." *The New Republic*, 12 de maio de 1917; reeditado em seu *Discoveries of A Music Critic*, 67-72. Nova York, 1936.

RUMPH, Edward. "Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works." Tese de Ph.D., Universidade da Califórnia, Berkeley, 1997.

SAFFLE, Michael e SAFFLE, Jeffrey R. "Medical Histories of Prominent Composers: Recent Research and Discoveries. "*Acta Musicologica* 65 (1993): 77-101.

SAINE, Thomas. *Black Bread, White Bread: German Intellectuals and the French Revolution*. Columbia, SC., 1988.

SALOMAN, Ora Frishberg. *Beethoven's Symphonies and J. S. Dwight: The Birth of American Music Criticism*. Boston, 1995.

SAMS, Eric e JOHNSON, Grahm. "The Romantic Lied." NG2.

SANDBERGER, Adolf. *Ausgewählte Aufsätze zus Musikgeschichte*. 2 vols. Munique, 1924.

SCHÄFER, Heinrich. *Bernard Romberg, Sein Leben und Wirken: Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncells*. Lübben, 1931.

SCHAFER, Hollace Ann. "'A Wisely Ordered "Phantasie"': Joseph Haydn's Creative Process from Sketches and Drafts for Instrumental Music." Tese de Ph. D., Brandeis University, 1987.

SCHAMA, Simon. *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*. Nova York, 1989.

SCHENKER, Heinrich. "Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt." In: *Das Mesiterwerk in der Music*, 3:25-101. Munique, 1930. Tradução inglesa: *The Masterwork in Music: a Yearbook*. Editada por William Drabkin, traduzida por Ian Bent. 3 vols. Cambridge, 1994-97.

_____. *Beethovens Neunte Sinfonie: Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortage und der Literatur*. Viena, 1912 (reeditado em 1969).

SCHIEDERMAIR, Ludwig. *Der Junge Beethoven*. Leipzig, 1925.

SCHILLER, Friedrich. *On The Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. Traduzido por Reginald Snell. Nova York, 1954.

SCHINDLER, Anton. *Beethoven as I Knew Him: A Biography*. Editado por Donald W. McArdle, traduzido por Constante S. Jolly. Chapel Hill, NC, 1966.

SCHLEUNING, Peter. "Beethoven in alter Deutung: Der 'neue Weg' mit der Sinfonia Eroica." *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987): 165-94.

SCHLOSSER, Johann Aloys. *Ludwig van Beethoven: Eine Biographie*. Praga, 1828.

SCHMALFELDT, Janet. "Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata." BF 4 (1995): 37-72.

SCHMIDT, Hans. "Verzeichnis der Skizzen Beethovens." BJ 6 (1965-68): 7-128.

SCHMIDT-GÖRG, Joseph. "Ein Schiller-Zitat Beethovens in neuer Sicht." In *Musik Edition, Interpretation: Gedenkschrift Günter Henle*. Editado por Martin Bente, 423-26. Munique, 1980.

_____. "Das Wiener Tagebuch des Mannheimer Hofkapellmeisters Michael Frey." BJ 6 (1965/68): 129-204.

SCHMIDT-GÖRG, Joseph e SCHMIDT, Hans (eds.). *Ludwig van. Beethoven*. Hamburgo, 1974.

SCHMIDT, Arnold. *Das Romantische Beethovenbild*. Berlim, 1927.

SCHNAUS, Peter. E. T. A. *Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Munique, 1977.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Traduzido por R. E. Carter. Nova York, 1978.

SCHOLM, Alan. *Napoleon Bonaparte*. Nova York, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation*. 2 vols. Traduzido por E. F. J. Payne. Nova York, 1966.

SCHULZE, Hans-Joachim e WOLFF, Christoph. *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johan Sebastian Bachs*. 7 vols. Leipzig, 1986.

SCHUMANN, Robert. *On Music and Musicians*. Editado por Konrad Wolff, traduzido por Paul Rosenfeld. Nova York, 1946.

SEYFRIED, Ignaz von. *Beethovens Studien*. 2ª ed. Leipzig, 1853.

SCHARPE, Lesley. *Friedrich Schiller: Drama, Thought, and Politics*. Cambridge, 1991.

SIPE, Thomas. *Beethoven, Eroica Symphony*. Cambridge, 1998.

SISMAN, Elaine R. "C. P. E. Bach, Beethoven, and the Labyrinth of Melancholy." *Paper* não publicado.

_____. *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge, Mass., 1993.

_____. "Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven's C-Minor Sonata, Op. 13." BF 3 (1993): 81-105.

SISMAN, Elaine R. (ed.). *Haydn and His World*. Princeton, NJ, 1997.

SKOWRONECK, Tilman. "The Keyboard Instruments of the Young Beethoven." In: *Beethoven and His World*. Editado por Scott Burnham e Michael P. Steinberg, 151-92. Princeton, NJ, 2000.

SMOLLE, Kurt. *Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod*. Bonn, 1970.

SMYTH, David H. "Codas in Classical Form: Aspects of Large-Scale Rhythm and Pattern Completion." Tese de Ph.D., Universidade do Texas, Austin, 1985.

SOLIE, Ruth. "Beethoven as Secular Humanist: Ideology and the Ninth Symphony in Nineteeth-Century Criticism." In: *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Editado por Eugene Narmour e Ruth A. Solie, 1-42. Stuyvesant, NY, 1988.

SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. 2ª ed. Nova York, 1998.

_____. "Beethoven, Fremasonry, and the *Tagebuch*." BF 8 (2001): 101-46.
_____. "The Creative Periods of Beethoven." In *Beethoven Essays*, 116-25. Cambridge, Mass., 1988.
_____. "Economic Circumstances of the Beethoven Household in Bonn". JAMS 50 (1997):331-51.
_____. *Mozart: A Life*. Nova York, 1995.
_____. "Recherche de Josephine Deym." In: *Beethoven Essays*, 157-65. Cambridge, Mass., 1988.
_____. "The Quest for Faith." In: *Beethoven Essays*, 216-232.
SOLOMON, Maynard (ed.). "Beethoven's *Tagebuch* of 1812-1818." BS 3:193-288; também in *Beethoven Essays*, 233-95. Cambridge, Mass., 1988.
SONNECK, Oscar G. *Beethoven: Impressions of Contemporaries*. Nova York, 1926.
SPURGEON, Caroline F. E. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Nova York, 1935.
STADLEN, Peter. "Schindler und die Konversationshefte." *Oesterreichische Musikzeitung* 34 (1979): 2-18.
_____. "Schindler's Beethoven Forgeries." *The Musical Times* 118 (1977): 549-52.
_____. "Zu Schindlers Fälschungen in Beethovens Konversationshefte." *Oesterreichische Musikzeitung* 32 (1977): 246-52.
STAEHELIN, Martin. "Another Approach to Beethoven's Last String Quartet Oeuvre: The Unfinished String Quintet of 1826/27." In *String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Editado por Christoph Wolff, 302-28. Cambridge, Mass., 1980.
STAËL, Germaine de. *De l' Allemagne*. 3 vols. Londres, 1813.
STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Ann Arbor, 1983.
STOWELL, Robin. *Beethoven, Violin Concerto*. Cambridge, 1998.
STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge, 1999.
SULZER, Johan Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Kunste*. Leipzig, 1792.
SWINBURNE, Henry. *The Courts of Europe at the Close of the Last Century*. Editado por Charles White. 2 vols. Londres, 1841.
TARUSKIN, Richard. "Resisting the Ninth." *19th Century Music* 12 (1989): 241-56.
TELLENBACH, Marie-Elisabeth. *Beethoven und seine "Unsterbliche Geliebte" Josephine Brunswick: Ihr Schicksal und der Einfluss auf Beethovens Werk*. Zurique, 1983.
THÜRHEIM, Lulu. *Mein Leben: Erinnerungen aus Osterreichs grosser welt, German Tradition*, 4. Munique, 1913-14.
TILL, Nicholas. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and the Beauty in Mozart's Operas*. Nova York, 1993.
TOVEY, Donald Francis. *Beethoven*. Oxford, 1945.
_____. "Beethoven". *Encyclopaedia Brittanica*. 11ª ed. Cambridge, 1910, 647 e ss.
_____. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar to Bar Analysis*. Londres, 1931.
_____. *Essays in Musical Analysis*. 6 vols. Londres, 1935-39.
_____. *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*. Londres, 1944.
TREITLER, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass., 1989.

TUSA, Michael. "Beethoven's 'C-Minor Mood': Some Thoughts on the Structural Implications of the Key Choice." BF 2 (1993): 1-28.

_____. "Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony." BF 7 (1999): 113-37.

_____. "The Unknown Florestan: The 1805 Version of 'In des Lebens Frühlingstagen'." JAMS 46 (1993): 175-220.

TYSON, Alan. *The Authentic English Editions of Beethoven*. Londres, 1963.

_____. "The Authors of the Op. 104 String Quintet." BS, 1:158-73.

_____. "Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A New Letter." BS, 1:1-17.

_____. "Das Leonoreskizzenbuch (Mendelssohn 15): Probleme der Rekonstruktion und Chronologie." BJ 9 (1977): 469-500.

_____. *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Mass., 1987.

_____. "The Problem of Beethoven's 'First' *Leonore* Overture." JAMS 28 (1975): 292-334.

_____. "The Razumovsky Quartets: Some Aspects of the Sources." BS, 3: 107-40.

_____. Resenha de *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162 (The Kafka Sketchbook)*, de Ludwig van Beethoven. Editado por Joseph Kerman. *The Musical Times* 111 (1970): 1194-98.

_____. "Steps to Publication – and Beyond." In: *The Beethoven Reader*. Editado por Denis Arnold e Nigel Fortune, 459-89. Nova York, 1971.

UHDE, Jürgen. *Beethovens Klaviermusik*. 2ª ed. 3 vols. Stuttgart, 1980.

UNGER, Max. *Beethovens Handshrift*. Bonn, 1926.

VAN DER TOORN, Pieter C. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley, 1995.

VOLKMANN, Hans. *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden: Unbekannte Strecken seines Lebens*. Dresden, 1942.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich e TIECK, Ludwig. *Outpourings of an Art-Loving Friar*. Traduzido por Edward Mornin. Nova York, 1975.

WAGNER, Richard. "Beethoven." In Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 6ª ed. 9:61-126. Leipzig, 1911. Originalmente publicado em 1840. Tradução inglesa em: *Wagner's Prose Works*, traduzido por William Ashton Ellis, 6:57-126. Londres, 1893-99. Reeditado em 1966.

_____. "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven." In: Wagner, *Gerammelte Schriften und Dichtungen*. 6ª ed., 90-113. Leipzig, 1907.

WALDEN, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge, 1998.

WALDVOGEL, Nicolas. "'Symphonic Unity' and the Organization of Individual Movements in Beethoven's *Missa Solemnis*." Tese de B.A, Harvard University, 1988.

WALLACE, Robin. *Beethoven's Critics*. Cambridge, 1986.

WANGERMANN, Ernst. *From Joseph II to the Jacobin Trials: Government Policy and Public Opinion in the Habsburg Dominions in the Period of the French Revolution*. Londres, 1969.

WEBSTER, James. "The Concept of Beethoven's 'Early' Period in the Context of Periodizations in General." BF 3 (1994): 1-28.

_____. "The Falling-Out Between Haydn and Beethoven: The Evidence of the

Sources." In *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes*. Editado por Lewis Lockwood e Phyllis Benjamin, 3-45. Cambridge, Mass., 1984.

_____. "The Form of the Finale of Beethoven's Ninth Symphony." BF 1 (1992): 36-44.

_____. *Haydn's "Farewell" Symphony and the Ideal of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*. Cambridge, 1991.

_____. "Traditional Elements in Beethoven's Middle-Period String Quartets." In *Beethoven: Performers and Critics: The International Beethoven Congress, Detroit, 1977*. Editado por Robert Winter e Bruce Carr, 94-133. Detroit, 1980.

WEGELER, Franz Gerhard e RIES, Ferdinand. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Koblenz, 1838.

WEISE, Dagmar. *Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie Op. 68 und zu den Trios Ops 70,1 und 2*. 2 vols. Bonn, 1961.

WEISSMANN, Adolph. *Berlin als Musikstadt*. Berlim, 1911.

WILL, Richard. *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Oxford, 2001.

WINTER, Robert. *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131*. Ann Arbor, 1982.

_____. "Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor." BS 2: 106-37.

_____. "Of Realizations, Completions, Restorations, and Reconstructions: From Bach's *The Art of Fugue* to Beethoven's Tenth Symphony." *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991): 96-126.

_____. "The Sketches for the Ode to Joy." In: *Beethoven, Performers, and Critics; The International Beethoven Congress, Detroit 1977*. Editado por Robert Winter e Bruce Carr, 176-214. Detroit, 1980.

WINTER Robert e MARTIN, Robert (eds.). *The Beethoven Quartet Companion*. Berkeley, CA, 1994.

WITCOMBE, Charles C. "Beethoven's Private God: An Analysis of the Composer's Markings in Sturm's 'Betrachtungen'." Tese de M.A., San José State University, 1998.

WITTE, Bernd. "The Beautiful Society and the Symbolic Work of Art: The Anti-Revolutionary Origins of the Bildungsroman." In: *The Internalized Revolution: German Reactions to the French Revolution, 1789-1989*. Editado por Erhard Bahr e Thomas P. Saine, 79-98. Nova York, 1992.

WOLF, Stefan. *Beethovens Neffekonflikt: Eine psychologisch-Biographische Studie*. Munique, 1995.

WOLFF, Christoph (ed.). *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts*. Cambridge, Mass., 1980.

WOLF, Virginia. *Orlando*. Londres, 1928.

YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. *Creative Characters*. Nova York, 1991.

YUDKIN, Jeremy. "Beethoven's 'Mozart' Quartet". JAMS 45 (1992): 3-74.

ZENCK, Martin. *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven: Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik"*. Stuttgart, 1986.

Índice Remissivo das Obras de Beethoven

As páginas em **negrito** indicam as discussões principais de cada obra; os números em *itálico* indicam um exemplo musical.

Árias. Ver Árias para concerto

Árias para concerto
Ah, perfido, Opus 65, 110

Balés
Prometheus (Opus 43), 139, 170, **177-181**, 249, 577n1
Balé do cavaleiro (WoO 1), 66

Canções, **268-269**, **316-322**
Adelaide Opus 46, 189, 227, 269, **320**
An die ferne Geliebte Opus 89, 230, 316, 321, 386, **393-397**, 414, 605n26
dedicatória da, 230
manuscrito, *394*, 603n26
An die Geliebte (WoO 140), 235
An die Hoffnung Opus 32, **320-321**, 597n35
An die Hoffnung Opus 94, **320-321**, 386
An die Säugling (WoO 108), 75
composições para canções folclóricas, 269-270, 364, 414
Der Kuss Opus 128, 155, 385
Elegie auf den Tod eines Pudels (WoO 110), 75
Gellert Lieder Opus 48, 135, 320
Merkesnstein Opus 100, 114, 156
Norah Creina n° 8 (WoO 154,), 270
Oito canções Opus 52, 320
Operferlied (WoO 126), 155
Schilderung eines Mädchens (WoO 107), 75
Sehnsucht (WoO 146), 269
Seis canções Opus 75, 269, 320
Três canções Opus 83, 269
Trinklied (WoO 109), 75

Cânones
"Doktor, sperrt das Tor dem Tod" (WoO 189), 506
"Ess muss sein" (WoO 196) 546
"Falstafferel, Lass dich sehen" (WoO 184), 361-362
"Ta ta ta... lieber Mälzel" (WoO 162, espúrio) 274

Cantatas. Ver Obras corais

Concertos. Ver Obras orquestrais: com instrumentos solos

Danças
Doze contradanças (WoO 14), 170

Lieder. Ver Canções

Missas. Ver Obras corais

Música para banda de sopros, 184-185

Música de câmara: com piano
Noturno para piano e viola em Ré maior Opus 42, 113
Quartetos com piano (WoO 36), 25, **78**, 82-84, 118, 238

manuscrito, *84*
Quinteto para piano e sopros Opus 16, **134**, 208, 617n15
Serenata para piano e flauta em Ré maior Opus 41, 113
Sonata Kreutzer para violino em Lá menor Opus 47, 158, **172-173**, 271, 284,
finale, 527
forma da, 433, 517
primeira versão, 171
publicação da, 51, 409
rascunhos, 616n11
virtuosismo da, 340
Sonata para violino em Lá menor Opus 23, 139, 161, **171**
Sonata Primavera para violino em Fá maior Opus 24, **171-172**, 198, 526
Sonata para violino em Sol maior Opus 96, 173, 281, **356-357**, 384, 434, 509
dedicatória da, 346
publicação da, 354, 386, 409
Sonata para violino Opus 12, **128-131**, 209, 211
Sonata para violino Opus 30, 171, **172**, 259, 445, 518, 527, 617n15
Sonata para violoncelo em Lá maior Opus 69, 116, 173, 280, **349-350**, 620n62
dedicatória da, 229
forma da, 339, 433, 491
Sonata para violoncelo em Mi bemol maior Opus 64 (arranjo do Opus 3), 113
Sonata para violoncelo Opus 5, 111, **126-128**, 209
nº 1 em Fá maior, **127**
nº 2 em Sol menor, **127-128**, 135, 160, 617n15
Sonata para violoncelo Opus 102, 51, 321, 357, 386, **392-393**, 397
nº 1 em Dó maior, 258, **392-393**, 489, 603n26
nº 2 em Ré maior, 172, **392-393**, 423, 436, 527, 603n26
Trio Arquiduque para piano em Si bemol maior Opus 97, 238, 280, **353-356**
dedicatória do, 346
escrita pizzicato, 375
manuscrito, 599n65
movimento lento, 290, 493
ordem dos movimentos, 491
publicação do, 386, 409
Sonata Hammerklavier e, 434-436
Trio com piano em Mi bemol maior Opus 63 (arranjo do Opus 4), 113
Trio com piano em Mi bemol maior (WoO 38), 85
Trios com piano Opus 1, 118, **123-125**, 209-210, 351
críticas dos, 210
material dos quartetos para piano WoO 36, 83
nº 1 em Mi bemol maior, **124**, 577n1
nº 2 em Sol maior, **124**, 206, 209, 571n18
nº 3 em Dó menor, **124-125**, 135, 206, 261, 608n16
publicação dos, 112
Trios com piano Opus 70, 115, 280, 289, 294, 343, **350-353**
nº 1 "Fantasma", 164, 274, **351-352**, 487, 533, 571n18
nº 2, 159, **352-353**, 374, 508, 533, 617n17
Trio para clarinete Opus 11, **134**, 211
Variações para flauta e piano Opus 107, 423
Variações para piano e violoncelo sobre "Bei Männern" de Mozart (WoO 46), 135
Variações para violino e piano sobre o "Se vuol ballare" de Mozart (WoO 40), 112, 568n22
Variações Kakadu Opus 121a, 357, 385, 409

MÚSICA DE CÂMARA: QUARTETOS DE CORDAS
Movimento em Si menor, 505
Opus 18, 18, 152, 154, 160, **191-200**, 209, 237, 360, 507
nº 1 em Fá maior, 123, 133, 134, 136, 148, 155, *192*, **194-197**, 206, 270, 341
nº 2 em Sol maior, **197**, 281, 357
nº 3 em Ré maior 127-128, 155, **197-198**
nº 4 em Dó menor, 135, 157, **194**, 261
nº 5 em Lá maior, 82, 161, **198**
nº 6 em Si bemol maior, 36, 134, 148, 159, 161, 164, **198-200**, 253, 549
Opus 59, 230, 255, 304, 364, **359-373**, 375, 388, 484, 505, 507
nº 1 em Fá maior, 133, 290, 304, 315, 350, 354, 355, **366-369**, *366*, 376, 432, 433, 491, 510, 598n44

nº 2 em Mi menor, 315, **369-371**, 374, 422, 493
nº 3 em Dó maior, 82, 339, 363, **371-373**, 617n17
Opus 74 em Mi bemol maior, **373-375**, 442, 509, 512, 617n16
dedicatória para Lobkowitz, 230
escrita *pizzicato*, 355, 375
Opus 95 em Fá menor, 344, 373, **376-378**, 504, 556
dedicatória do, 229
finale, 288, 422
primeiro movimento, 384, 489
publicação do, 354, 386
Opus 127 em Mi bemol maior, 415-416, **508-516**
Beethoven no ensaio do, 402, 516
composição do, 503-507
primeiro movimento, 159, 508-512
quarto movimento, 515-516
esquema de tonalidade no, 454
invenção melódica no, 421
plano dos movimentos, 508
segundo movimento, 512-514, 553
terceiro movimento, 514-515
Opus 130 em Si bemol maior, 416-417, **523-534**
Beethoven no ensaio do, 618n35
cavatina, 421, 548, 553
composição do, 503-507
finales, 417, 439, 507, 524-534, 556 (ver também como Opus 133),
finales do, 439
forma do, 453-454
plano dos movimentos, 523-524
publicação do, 410
scherzo, 274, 357, 453, 544
Opus 131 em Dó sustenido menor, 416, **534-545**, 556
andante, 512, 518, 543
dedicatória do, 408
finale, 339, 545
primeiro movimento, 539-542, 553
plano formal do, 535-538
publicação do, 410, 417
scherzo e adágio, 544-545
segundo movimento, 515, 542
rascunhos, 537
Opus 132 em Lá maior, 185, 416, **516-522**
manuscrito, 522
composição, 503-506
finale, 422, 520-522
primeiro movimento, 517-519, 533
recitativos instrumentais no, 520
mudanças modais no, 271
modo do, 420
publicação do, 410
movimento rejeitado "*allemande*", 520, 537
segundo movimento, 521
terceiro movimento "Canção Sagrada de Ação de Graças", 36, 420, 459, 506, 512, 521, 548, 553
Opus 133, Grande Fuga em Si bemol maior, 417, 421, 423, 437, 439, 506, 508, **523-531** 524, 619n36
dedicatória da, 346
gesto de abertura, 515-516
arranjo para piano a quatro mãos, 525
publicação do, 410
rascunhos do, 507
estrutura, 529-531
Opus 135 em Fá maior, 31, 416-417, **545-555**, 556
manuscrito, *546*
finale, 554
primeiro movimento, 551-552
plano formal, 550
inscrição do, 545- 550
lento assai, 455, 512, 518, 537, 553
publicação do, 31
scherzo, 552

Música de câmara: com sopros
Octeto Opus 103, 114, 118-119, 156
Septeto Opus 20, 177, 178, 208, 581n17, 617n6
Sexteto Opus 71, 110, 385, 617n15
Sexteto Opus 81b, 385
Trio para oboés e corne inglês Opus 87, 385

Música de câmara para sopros. Ver Música de câmara: com sopros

Música de câmara: trios ou quintetos de cordas
Fuga para quinteto de cordas Opus 137, 414, 423

Quinteto de cordas em Dó maior (fragmentos), 417, 508, 555
Quinteto de cordas em Dó menor Opus 104, 114
Quinteto de cordas em Mi bemol maior Opus 4, 114, **119**
Serenata em Ré maior para trio de cordas Opus 8, **135**
Trio de cordas Opus 3, **119-120**, 130
Trio de cordas Opus 9, 126, **135**
nº 2, 164
nº 3, *120*, 130, **135**, 206

MÚSICA INCIDENTAL. Ver ÓPERAS E MÚSICA INCIDENTAL

MÚSICA PARA PIANO A QUATRO MÃOS:
Arranjo da *Grande Fuga Opus 134*, 410
Três marchas Opus 45, 135, 385

MÚSICA PARA PIANO, VARIADAS
Andante favori (WoO 57), 337
Bagatelles Opus 33, **451-452**
Bagatelles Opus 119, 357, 440, **452-453**, 454
Bagatelles Opus 126, **453-455**, 516
Ecossaise (WoO 86), 505
Fantasia Opus 77, 258, **330-331**
Rascunhos para fantasias, 258, 330
Für Elise (WoO 59), 617n24
Polonaise Opus 89, 384
Rondó em Sol maior nº 2 Opus 51, 155
Valsa (WoO 85), 505

OBRAS CORAIS
Cantata pela ascensão do imperador Leopoldo II (WoO 88), 70, **87-88**, 221, 312, 388-389
Cantata pela morte do imperador José II (WoO 87), 26, 59, 70, **87-88**, 221, 312, 388-389
Cristo no monte das Oliveiras (Christus am Ölberge) Opus 85, 246, **311-313**, 566n16
estréia de, 174, 222
publicação de, 115
Der Glorreiche Augenblick Opus 136, 384, 386, **388-389**, *397, 581n7*
"Gesang der Mönche" (WoO 104), 574n2
Mar calmo e viagem próspera Opus 112, 389
Missa em Dó Opus 86, 311, 313-316, 459, 463
estréia da, 281
Missa solemnis Opus 123, 319, 415, 419, 439, **457-469**, 485
Agnus Dei, 468-469
Credo, 466
dedicatória da, 346-347
fuga na, 312
harmonia na, 510
invenção melódica na, 312, 464-465, 548
Kyrie, 465-466
manuscrito da, 464, 468
publicação da, 410
Sanctus, 467-468

OBRAS INACABADAS, 86, 386, 415-416, 423-424, 505, 507-508, 556, 622n92. Ver também ÓPERAS E MÚSICA INCIDENTAL

OBRAS ORQUESTRAIS: ABERTURAS E OBRAS VARIADAS
Consagração da casa, abertura, Opus 124, 415, **430**, 440, 485
fuga em, 423
Coriolano, abertura, Opus 62, 179, 229, 245, 255, **304-308**, 577n19
manuscrito, 307-308
marcha fúnebre em, 179
Egmont, abertura, Opus 84, **308-310**, 376, 577n19
arranjo para piano de, 116
Fidélio, abertura, Opus 72, **303**, 390
Leonore, abertura nº 1, Opus 138, **303**
Leonore, abertura nº 2, Opus 72, 254, **303**, 373
Leonore, abertura nº 3, Opus 72, 254, 299, **303**, 339, 373
Namensfeier, abertura, Opus 115, 581n7, 606n15
Vitória de Wellington (Wellingtons Sieg), Opus 9, 184, 221, **386-390**, 397, 591n8

OBRAS ORQUESTRAIS: COM INSTRUMENTOS SOLO
Concerto Imperador para piano nº 5 Opus 73, 185, **289-291**, 373, 617n16
cadência, 290
dedicatória do, 346
estréia do, 174, 227
Concerto para oboé (Hess 12), 118

Concerto para piano em Mi bemol maior (WoO 4), 86
Concerto para piano nº 1 Opus 15, **174-175**, 178, 207, 209, 282
andamentos no, 571n18, 578n19
cadência para, 155
dedicatória do, 132
rascunhos do, 154
Concerto para piano nº 2 Opus 19, 118, **174-175**, 207, 209
rascunhos para, 154
Concerto para piano nº 3 Opus 37,
data do, 576n30
estréia do, 277
Concerto para piano nº 4 Opus 58, 255, **280-284**, 370
dedicatória do, 346
escrita para piano, 282-283
estréia do, 227, 280
finale, 128, 441
instrumentação do, 289
rascunhos do, 588n35
Concerto para violino em Dó maior (WoO 5), 285
Concerto para violino Opus 61, **285-288**, 304
manuscrito, 286
movimento lento, 189, 315
versão para piano, 185, 286-287, 329
Concerto triplo Opus 56, 230, **277-279**, 518, 571n18
Fantasia coral Opus 80, 330, 484
dedicatória da, 231
estréia da, 258, 281
Romance cantabile (Hess 13), **86**, 278
Romance para violino e orquestra Opus 40, 285-286
Romance para violino e orquestra Opus 50, 285-286

Obras orquestrais: sinfonias
Sinfonia nº 1 Opus 21, 152, 174, **177-179**, 208, 222, 562n7, 577n1
Sinfonia nº 2 Opus 36, 38, 158, **187-191**, 206, 239
Concerto para piano nº 1 e, 174-175
críticas da, 209-210
estréia da, 174, 222
Sinfonia nº 3 Opus 55, Eroica, 81-82, 151-152, **239-250**, 509, 578n19, 617n16
associação com Napoleão, 218-222, 246-249, 289
composição da, 295, 582n21
comprimento da, 241, 432, 433
cópia manuscrita, *219*
dedicatória para Lobkowitz, 230, 247
dinâmicas na, 589n38
esquema de tonalidade na, 454
estratégia de registro na, 367
finale, 170-171, 181, 240, 260, 290, 615n71
instrumentação da, 252
marcha fúnebre, 148, 162, 221, 244, 308, 369, 385, 556
visão filosófica na, 481
Sinfonia nº 4 Opus 60, 196, **250-253**, 304
dedicatória da, 196
instrumentação da, 252
Sinfonia nº 5 Opus 67, 195, **256-262**, 534, 551, 556, 578n19
abertura da, 488
abertura de *Coriolano* e a, 307
abertura de *Egmont* e a, 309
composição da, 255
conjunto manuscrito, *254*
dedicatória da, 230-231
estréia da, 255, 281
modelo estético, 498
movimento lento, 492-493, 518
instrumentação da, 255-256
plano dramático da, 148, 498
scherzo, 84, 371, 588n35
Sinfonia nº 6 Opus 68, Pastoral, **262-268**, 348, 376, 533, 551
composição da, 255
dedicatória da, 230
elementos pastorais na, 164
estréia da, 255, 281
instrumentação da, 255-256
método na, 264-265, 435
rascunhos para, 588n35
scherzo, 271, 543
Sinfonia nº 7 Opus 92, 268-269, **270-273**, 441, 533, 551
composição da, 354
estréia da, 387, 591n8

movimento lento, 241
publicação, 386
ritmo na, 271
Sinfonia nº 8 Opus 93, 235, 268-269, **273-275**, 340, 533, 551
falta de dedicatória, 231
instrumentação, 273
manuscrito, *273*
Sinfonia nº 9 Opus 125, 35, 262, 415, **470-501**
ambiente político da, 471-476
composição da, 483-487
composição vocal, 302
comprimento da, 421
estréia da, 329, 403
finale instrumental considerado, 522
fugas na, 422-423
invenção melódica na, 421
mudança de intenção da, 476-483, 495-496
opiniões filosóficas na, 480-481
plano dramático da, 148, 498
primeiro movimento, 241-243, 272, 488-490, 510, 556
quarto movimento, 167, 185, 241, 493-495, 548, 549
quarto movimento *Ode à alegria* em, 58, 59, 88, 469, 470-71, 475-476, 483, 494, 497, 501
rascunhos da, 316-318, *494*, 522
segundo movimento, 490-491, 544
terceiro movimento, 492-493, 518

ÓPERAS E MÚSICA INCIDENTAL, **293-310**
As ruínas de Atenas, música incidental, Opus 113, 268, 354
Bradamante, projeto, 304
Duas árias para o *Die Schöne Schusterin* de Umlauf, 294
Egmont, musica incidental, 179, 268, **308-310**
Faustus, projeto, 319
Fidélio (também Leonore), Opus 72, **296-303**, 386, **390-391**, 392, 414
Cantata pela morte de José II e, 88, 312
cena da masmorra, 262, 285, 297, 299-300, 373, 376, 445, 556
Cristo no monte das Oliveiras (Christus am Ölberge) e, 312
declaração de Beethoven sobre, 389-390
heróis de, 245-246, 295
Leonore (primeira versão) *Opus 72*, 254, **296-299**
Leonore (segunda versão) *Opus 72, 254, 299*
libreto de, 296, 299
marcha militar em, 185, 286
paralelos com *Egmont*, 308-309
plano dramático de, 148, 300-302
quarteto do primeiro ato, 383
trio do segundo ato, 285
Macbeth, projeto, 294, 304, 305, 352
Rei Estêvão, Opus 117, 268, 325, 354
Vestas Feuer, projeto, 295-296

ORATÓRIOS. Ver OBRAS CORAIS

OUVERTURES. Ver OBRAS ORQUESTRAIS E OBRAS VARIADAS

QUARTETOS: Ver MÚSICA DE CÂMARA: COM PIANO; MÚSICA DE CÂMARA: QUARTETOS DE CORDAS

QUARTETOS DE CORDAS. Ver MÚSICA DE CÂMARA; QUARTETOS DE CORDAS

QUINTETOS: Ver MÚSICA DE CÂMARA: COM PIANO; MÚSICA DE CÂMARA: TRIOS OU QUINTETOS DE CORDAS

SINFONIAS. Ver OBRAS ORQUESTRAIS: SINFONIAS

SONATAS. Ver MÚSICA DE CÂMARA: COM PIANO; SONATAS PARA PIANO

SONATAS PARA PIANO, **122-123, 131-134, 157-169, 336-349**
Opus 2, **122-123**
forma da, 160
material dos quartetos com piano WoO 36, 83, 118, 119
nº 1 em Fá menor, 83, 118, **122-123**, 206, 376, 609n16
nº 2 em Lá maior, 77, 111, **123**, 571n18
nº 3 em Dó maior, 83, **123**, 270, 578n30
Opus 7 em Mi bemol maior, **131-132**, 571n18, 617n16
Opus 10, 132-134
nº 1 em Dó menor, **132**, 518, 609n16

nº 2 em Fá maior, **132-133**, 578n30
nº 3 em Ré maior, **133-134**, 148, 164, 206
Opus 13 em Dó menor, Pathétique, **158-159**, 194, 206, 209, 259, 288, 518
Opus 14, 157, **159-160**
nº 1 em Mi maior, 154, 159, 370
nº 2 em Sol maior, 281
Opus 22 em Si bemol maior, 135, 157, **160-161**, 165, 608n6
Opus 26 em Lá bemol maior, 139, 148, 157, 160, **161-163**, 165, 244
Opus 27, 157, 163-164, 165
nº 1 em Mi bemol maior, 160-161, **163-164**, 258, 282, 393, 433, 452
nº 2 em Dó sustenido menor "Ao Luar", 141, 161, 163-164, 199, 206, 233, 258, 282, 433, 440, 535, 537
Opus 28 em Ré maior, 157, 160, **164-165**, 452, 617n15
Opus 31, 139, 151, 157, **165-169**, 173, 239
nº 1 em Sol maior, **165-167**, 172, 433
nº 2 em Ré menor, "Tempestade", 167-168, 206, 282, 283, 294, 433, 440-441, 487, 518, 571n18
nº 3 em Mi bemol maior, **168**, 206, 281, 433, 544, 617n15
Opus 49, 110, 385
Opus 53 em Dó maior, Waldstein, 123, **336-340**, 533, 551
abertura da, 282
andante favori rejeitado, 527
críticas da, 177
dedicatória da, 66, 221
primeiro movimento, 166
proporções da, 433
Opus 54 em Fá maior, 231, 336, **340**, 533, 551
Opus 57 em Fá menor, Appassionata, 336, **340-343**, 376, 556
abertura da, 282
críticas da, 210
Opus 78 em Fá sustenido maior, **344**, 409, 509, 533, 617n17
Opus 79 em Sol maior, 281, **344**, 409
Opus 81a em Mi bemol maior, Lebewohl, 85, **347-349**, 373, 384, 441
contexto biográfico da, 344
dedicatória da, 220, 465, 469
publicação da, 51, 115
rascunhos, 612n21
Opus 90 em Mi menor, 261, 386, **391-392**, 397, 422, 509, 533
Opus 101 em Lá maior, 258, 321, 386, **395-396**, 431, 489, 518
fuga na, 258
manuscrito, 603n26
marcha na, 185
Opus 106 em Si bemol maior, a Hammerklavier, 397, **431-439**, 571n18
comprimento da, 421, 432-433
dedicatória da, 346, 414
encadeamentos de terças descendentes, 434
fuga na, 423, 436-437, 527, 542
Missa solemnis e a, 466
movimento lento, 341, 518
ordem de movimentos da, 491
publicação da, 113, 409, 412, 438
rascunhos, *432*
Opus 109 em Mi maior, 415, **439-442**, 446, 609n16
manuscrito da, 422
Opus 110 em Lá bemol maior, 376, 415, 440, **442-443**, 446
fuga na, 423, 450, 527
ordem dos movimentos, 491
scherzo, 544
Opus 111 em Dó menor, 261, 341, 415, **443-447**, 510
dedicatória da, 346
forma da, 443-444
fuga em, 423
Sonatas eleitorais, WoO 47, 77, 189

Trios. Ver música de câmara

Variações. Ver música de câmara: com piano; variações para piano

Variações para piano, **169-171**, 294
Cinco variações sobre "Rule Brittania" (WoO 79), 184
Dez variações para piano sobre "La stessa, La stessissima" di Salieri (WoO 73), 155, 169
Sete variações sobre "God Save the King" (WoO 78), 184

Seis variações sobre uma marcha turca Opus 76, 331
Seis variações sobre um tema original Opus 34, 131, **169-170**, 206, 239, 336, 450
Trinta e duas variações em Dó menor (WoO 80), 304, **331**
Variações Diabelli Opus 120, 331, 415, **447-451**, 512
dedicatória das, 220
fuga nas, 220
Variações Dressler (WoO 63), **75-77**
Variações Prometheus Opus 35, 158, **170-171**, 181, 206, 239-240, 336, 450, 499, 614-615n71
Variações Righini (WoO 65), 75, **85-86**, 171

Índice de Obras por Número de Opus

As números em **negrito** indicam as principais discussões de cada obra; os números em *itálico* indicam um exemplo musical.

Opus 1: *Trios com piano*, 118, **123-125**, 209-210, 351
críticas dos, 210
material dos quartetos com piano WoO 36, 83
publicação dos, 112
rascunhos, 210
nº 1 em Mi bemol maior, **124**, 577n1
nº 2 em Sol maior, **124**, 206, 209, 571n18
nº 3 em Dó menor, **124-125**, 135, 206, 261, 608n16
arranjados para quinteto,
críticas de Haydn sobre,
Opus 2: *Sonatas para piano*, **122-123**
forma das, 160
material dos quartetos para piano WoO 36, 83, 118, 119
nº 1 em Fá menor, 83, 118, **122-123**, 206, 376, 609n16
nº 2 em Lá maior, 77, 111, **123**, 571n18
nº 3 em Dó maior, 83, **123**, 270, 578n30
Opus 3: *Trio de cordas em Mi bemol maior*, **119-120**, 130
Opus 4: *Quinteto de cordas em Dó menor*, 114, **119**
Opus 5: Sonatas para violoncelo, 111, **126-128**, 209
nº 1 em Fá maior, **127**
nº 2 em Sol menor, **127-128**, 135, 160, 617n15
Opus 7: *Sonata para piano em Mi bemol maior*, **131-132**, 571n18, 617n16
Opus 8: *Serenata*, **135**
Opus 9: *Trios de cordas*, 126, **135**
nº 2 em Ré maior, 164
nº 3 em Dó menor, *120*, 130, **135**, 206
Opus 10: *Sonatas para piano*, **132-134**
nº 1 em Dó menor, **132**, 518, 609n16
nº 2 em Fá maior, **132-133**, 578n30
nº 3 em Ré maior, **133-134**, 148, 164, 206
Opus 11: *Trio para clarinete em si bemol maior*, **134**, 211
Opus 12: *Sonatas para violino*, **128-131**, 209, 211
Opus 13: *Sonata para piano em Dó menor, Pathétique*, **158-159**, 194, 206, 209, 259, 288, 518
Opus 14: *Sonatas para piano*, 157, **159-160**
nº 1 em Mi maior, 154, 159, 370
nº 2 em Sol maior, 281
Opus 15: *Concerto para piano nº 1 em Dó maior*, **174-175**, 178, 207, 209, 282
andamentos no, 571n18, 578n19
cadência para, 155
dedicatória do, 132
rascunhos para, 154
Opus 16: *Quinteto para piano e sopros em Mi bemol maior*, **134**, 208, 617n15
Opus 18: *Quartetos para cordas*, 152, 154, 160, **191-200**, 209, 237, 360, 507
nº 1 em Fá maior, **194-197**
abertura do, 123, 341
movimento lento, 133, 134, 148, 206
ritmo no, 270
rascunhos para, 136, 155, *192*

nº 2 em Sol maior, **197**, 281, 357
nº 3 em Ré maior, 127-128, **197-198**
rascunhos para, 155
nº 4 em Dó menor, 135, 157, **194**, 261
nº 5 em Lá maior, 82, 161, **198**
nº 6 em si bemol maior, **198-200**, 253
"La Malinconia", 36, 134, 148, 159, 161, 164, 199-200, 549
relacionamento com a *Sonata para piano Opus 22*, 161
scherzo, 253
Opus 19: *Concerto para piano nº 2 em si bemol maior*, 118, **174-175**, 207, 209
rascunhos para, 154
Opus 20: *Septeto em Mi bemol maior*, 177, 178, 208, 581n17, 617n6
Opus 21: *Sinfonia nº 1 em Dó maior*, 152, 174, **177-179**, 208, 222, 562n7, 577n1
Opus 22: *Sonata para piano em si bemol maior*, 135, 157, **160-161**, 165, 608n6
Opus 23: *Sonata para violino em Lá menor*, 139, 161, **171**
Opus 24: *Sonata para violino em Lá bemol maior*, **171-172**, 198, 526
Opus 26: *Sonata para piano em Lá bemol maior*, 139, 148, 157, 160, **161-163**, 165, 244
Opus 27: *Sonatas para piano*, 157, **163-164**, 165
nº 1 em Mi bemol maior, **163-164**, 452
abertura da, 282
forma da, 160-161, 258, 393, 433
nº 2 em Dó sustenido menor, *Sonata ao luar*, **163-164**, 199, 206, 440, 535
abertura da, 282
dedicatória da, 141, 233
forma da, 161, 258, 433, 537
Opus 28: *Sonata para piano em Ré maior*, 157, 160, **164-165**, 452, 617n15
Opus 30: *Sonatas para violino*, 171, **172**, 259, 445, 518, 527, 617n15
Opus 31: *Sonatas para piano*, 139, 151, 157, **165-169**, 173, 239
nº 1 em Sol maior, **165-167**, 172, 433
nº 2 em Ré menor, Tempestade, **167-168**, 206, 294, 440-441, 487, 518, 571n18
abertura da, 282
escrita em recitativo na, 283
forma da, 433
nº 3 em Mi bemol maior, **168**, 206, 281, 433, 544, 617n15
Opus 32: *An die Hoffgung*, **320-321**, 597n35
Opus 33: *Bagatelles*, **451-452**
Opus 34: *Seis variações para piano sobre um tema original*, 131, **169-170**, 206, 239, 336, 450
Opus 35: *Variações Prometheus*, 158, **170-171**, 181, 206, 239-240, 336, 450, 499, 614-615n71
Opus 36: *Sinfonia nº 2 em Ré maior, Concerto para piano nº 1* e, 174-175
críticas do, 209-210
estréia do, 174, 222
Opus 37: *Concerto para piano nº 3 em Dó maior*, **174-175**, 207, 239, 571n18
data do, 576n30
estréia do, 277
Opus 40: *Romance para violino e orquestra*, 285-286
Opus 41: *Serenata para piano e flauta em Ré maior*, 113
Opus 42: *Noturno para piano e viola em Ré maior*, 113
Opus 43: *Balé Prometheus*, 139, 170, **177-181**, 249, 577n1
Opus 45: *Três marchas*, 135, 385
Opus 46: *Adelaide*, 189, 227, 269, **320**
Opus 47: *Sonata Kreutzer para violino*, 158, **172-173**, 271, 284
finale, 527
forma da, 433, 517
primeira versão, 171
publicação da, 51, 409
rascunhos da, 616n11
virtuosismo da, 340
Opus 48: *Gellert Lieder*, 135, 320
Opus 49: *Sonatas para piano*, 110, 385
Opus 50: *Romance para violino e orquestra*, 285-286
Opus 51, nº 2: *Rondó em Sol maior para piano*, 155
Opus 52: *Oito canções*, 320
Opus 53: *Sonata para piano em Dó maior, Waldstein, 123*, **336-340**, *533, 551*
abertura da, 282
andante favori rejeitado, 527
críticas da, 177

dedicatória da, 66, 221
primeiro movimento, 166
proporções da, 433
Opus 54: *Sonata para piano em Fá maior*, 231, 336, **340**, 533, 551
Opus 55: *Sinfonia nº 3 em Mi bemol maior, Eroica*, 81-82, 151-152, **239-250**, 509, 578n19, 617n16
associação com Napoleão, 218-222, 246-249, 289
composição da, 295, 582n21
cópia manuscrita, *219*
dedicatória para Lobkowitz, 230, 247
dinâmicas em, 589n38
duração da, 241, 432, 433
esquema de tonalidade em, 454
estratégia de registro na, 367
finale, 170-171, 181, 240, 260, 290, 615n71
instrumentação da, 252
marcia funebre, 148, 162, 221, 244, 308, 369, 385, 556
visão filosófica na, 481
Opus 56: *Concerto triplo*, 230, **277-279**, 518, 571n18
Opus 57: *Sonata para piano em Fá menor, Appassionata*, 336, **340-343**, 376, 556
abertura da, 282
críticas da, 210
Opus 58: *Concerto para piano nº 4 em Sol maior*, 255, **280-284**, 370
dedicatória do, 346
escrita para piano, 282-283
estréia do, 227, 280
finale, 128, 441
instrumentação, 289
rascunhos do, 588n35
Opus 59: *Quartetos para cordas Razumovsky*, 255, 304, **359-373**, 388, 505,
como um conjunto, 363-365, 484, 506
composição *pizzicato*, 375
críticas contemporâneas do, 364
dedicatória para Razumovsky, 230
melodias russas em, 364-365
recepção do, 506-507
nº 1 em Fá maior, 304, **366-369**
adágio, 133, 290, 315, 376
comprimento do, 354, 432, 433
dimensões espaciais em, 366-367, 510
escrita *pizzicato*, 355
manuscrito, 362-363, *366*, 367, 368, 598n44
ordem dos movimentos, 350, 491
nº 2 em Mi menor, **369-371**
manuscrito, 362-363
movimento lento, 315, 493
finale, 422
nº 3 em Dó maior, **371-373**
manuscrito, 363
influência de Mozart no, 82
introdução, 339, 617n17
Opus 60: *Sinfonia nº 4 em Si bemol maior*, 196, **250-253**, 304
dedicatória da, 196
instrumentação da, 252
Opus 61: *Concerto para violino em Ré maior*, **285-288**, 304
manuscrito, 286
movimento lento, 189, 315
versão para piano, 185, 286-287, 329
Opus 62: *Abertura Coriolano*, 179, 229, 245, 255, **304-308**, 577n19
manuscrito da, 307-308
marcha fúnebre na, 179
Opus 63: *Trio para piano, violino e violoncelo em Mi bemol maior* (arranjo do Opus 3), 113
Opus 64: *Sonata para violoncelo em Mi bemol maior* (arranjo do Opus 3), 113
Opus 65: *Ah, perfido*, 110
Opus 67: *Sinfonia nº 5 em Dó menor*, 195, **256-262**, 534, 551, 556, 578n19
abertura da, 488
Abertura Coriolano e a, 307
Abertura Egmont e, 309
composição da, 255
dedicatória da, 230-231
estréia da, 255, 281
grade manuscrita, *254*
instrumentação da, 255-256
modelo estético, 498
movimento lento, 492-493, 518
plano dramático da, 148, 499
scherzo, 84, 371, 588n35
Opus 68: *Sinfonia nº 6 em Fá maior, Pastoral*, **262-268**, 348, 376, 533, 551
composição da, 255

dedicatória da, 230
elementos pastorais na, 164
estréia da, 255, 281
instrumentação da, 255-256
modo na, 264-265, 435
scherzo, 271, 543
ascunhos para, 588n35
Opus 69: *Sonata para violoncelo em Lá maior*, 116, 173, 280, **349-350**
dedicatoria da, 229
forma da, 339, 433, 491
Opus 70: *Trios com piano*, 115, 280, 343, **350-353**
nº 1 em Ré maior, "Fantasma", 164, 274, **351-352**, 533
forma do, 289
movimento lento, 290, 294, 487, 571n18
nº 2 em Mi bemol maior, 159, **352-353**, 374, 508, 533, 617n17
Opus 71: *Sexteto de sopros*, 110, 385, 617n15
Opus 72: *Fidélio* (Também *Leonore*), **296-303**, 386, **390-391**, 392, 414
Abertura Fidélio, **303**, 390
Abertura Leonore nº 2, 254, **303**, 373
Abertura Leonore nº 3, 254, 299, **303**, 339, 373
declaração de Beethoven sobre, 389-390
Cantata pela morte de José II e, 88, 312
cena da masmorra, 262, 285, 297, 299-300, 373, 376, 445, 556
Cristo no monte das Oliveiras e, 312
heróis de, 245-246, 295
Leonore (primeira versão), 254, **296-299**
Leonore (segunda versão), 254, **299**
libreto de, 296, 299
marcha militar em, 185, 286
Paralelos com *Egmont*, 308-309
plano dramático de, 148, 300-302
quarteto do primeiro ato, 383
trio do segundo ato, 285
Opus 73: *Concerto para piano nº 5 em Mi bemol maior, Imperador, 185,* **289-291**, *373, 617n16*
cadência, 290
dedicatória do, 346
estréia do, 174, 227
Opus 74: *Quarteto de cordas em Mi bemol maior*, **373-375**, 509, 617n16
dedicatória do, 230
escrita *pizzicato*, 355, 375
finale, 442, 512
Opus 75: *Seis canções*, 269, 320
Opus 76: *Seis variações sobre uma marcha turca*, 331
Opus 77: *Fantasia para piano*, 258, **330-331**
Opus 78: *Sonata para piano em Fá sustenido maior*, **344**, 409, 509, 533, 617n17
Opus 79: *Sonata para piano em Sol maior*, 281, **344**, 409
Opus 80: *Fantasia coral*, 330, 484
dedicatória da, 231
estréia da, 258, 281
Opus 81a: *Sonata para piano em Mi bemol maior, Lebewohl,* **347-349**, 373, 384, 441
contexto biográfico da, 344
dedicatória da, 220, 465, 469
publicação da, 51, 115
rascunhos da, 612n21
Opus 81b: *Sexteto de sopros*, 385
Opus 83: *Três canções*, 269
Opus 84: *Música para Egmont*
abertura, **308-310**, 376, 577n19
arranjo para piano, 116
música incidental, 179, 268, **308-310**
Opus 85: *Cristo no monte das Oliveiras (Christus am Ölberge)*, 246, **311-313**, 566n16
estréia de, 174, 222
publicação de, 115
Opus 86: *Missa em Dó*, 311, **313-316**, 459, 463
estréia da, 281
Opus 87: *Trio para dois oboés e corne inglês*, 385
Opus 89: *Polonaise em Dó maior*, 384
Opus 90: *Sonata para piano em Mi menor*, 261, 386, **391-392**, 397, 422, 509, 533
Opus 91: *A vitória de Wellington (Wellington Sieg)*, 184, 221, **386-390**, 397, 591n8
Opus 92: *Sinfonia nº 7 em Lá maior*, 268-269, **270-273**, 441, 533, 551
composição da, 354
estréia da, 387, 591n8
movimento lento, 241
publicação da, 386
ritmo na, 271
Opus 93: *Sinfonia nº 8 em Fá maior*, 235, 268-269, **273-275**, 340, 533, 551

manuscrito, *273*
falta de dedicatória, 231
instrumentação, 273
Opus 94: *An die Hoffnung*, **320-321**, 386
Opus 95: *Quarteto de cordas em Fá menor*, 189, 344, 373, **376-378**, 504, 556
dedicatória do, 229
finale, 288, 422
primeiro movimento, 384, 489
publicação do, 354, 386
Opus 96: *Sonata para violino em Sol maior*, 173, 281, **356-357**, 384, 434, 509
dedicatória do, 346
publicação do, 354, 386, 409
Opus 97: *Trio com piano em si bemol maior, Arquiduque, 238, 280,* **353-356**
dedicatória, 346
escrita *pizzicato*, 375
manuscrito, 599n65
movimento lento, 290, 493
ordem dos movimentos, 491
publicação do, 386, 409
Sonata Hammerklavier e o, 434-436
Opus 98: *An die ferne Geliebte*, 230, 316, 321, 386, **393-397**, 414, 605n26
dedicatória do, 230
manuscrito, *394*, 603n26
Opus 100: *Merkenstein*, 114, 153
Opus 101: *Sonata para piano em Lá maior*, 258, 321, 386, 395-396, 431, 489, 518
fuga na, 258
manuscrito, 603n26
marcha na, 185
Opus 102: *Sonatas para violoncelo*, 51, 321, 386, **392-393**, 397
nº 1 em Dó maior, 258, 357, **392-393**, 489
manuscrito, 603n26
nº 2 em Ré maior, 172, **392-393**, 436
fuga no, 423, 527
manuscrito, 603n26
Opus 103: *Octeto de sopros*, 114, 118-119, 156
Opus 104: *Quinteto de cordas em Dó menor*, 114
Opus 106: Sonata para piano em Si bemol maior, *Hammerklavier, 397,* **431-439**, *571n18*
dedicatória da, 346, 414
duração da, 421, 432-433
encadeamento de terças descendentes na, 434
fuga na, 423, 436-437, 527, 542
Missa solemnis e a, 466
movimento lento, 341, 518
ordem dos movimentos, 491
publicação da, 113, 409, 412, 438
rascunhos, *432*
Opus 107: *Variações para flauta e piano*, 423
Opus 109: *Sonata para piano em Mi maior*, 415, **439-442**, 446, 609n16
manuscrito da, 442
Opus 110: *Sonata para piano em Lá bemol maior*, 376, 415, 440, **442-443**, 446
fuga na, 423, 450, 527
ordem dos movimentos, 491
scherzo, 544
Opus 111: *Sonata para piano em Dó menor*, 261, 341, 415, **443-447**, 510
dedicatória da, 346
forma da, 443-444
fuga na, 423
Opus 112: *Mar calmo e próspera viagem*, 389
Opus 113: *As ruínas de Atenas, música incidental*, 268, 354
Opus 115: *Abertura Namensfeier*, 581n7, 606n15
Opus 117: *Rei Estêvão, música incidental*, 268, 325, 354
Opus 119: *Bagatelles*, 357, 440, **452-453**, 454
Opus 120: *Variações Diabelli*, 331, 415, **447-451**, 512
dedicatória das, 220
fuga nas, 220
Opus 121a: *Variações Kakadu, 357, 385, 409*
Opus 123: *Missa solemnis*, 319, 415, 419, 439, **457-469**, 485
Agnus Dei, 468-469
Credo, 466
dedicatória da, 346, 347
fuga na, 312
harmonia na, 510
inscrições na, 312, 464-465, 548
invenção melódica na, 421
Kyrie, 465-466
manuscrito da, 464, 468
publicação da, 410
Sanctus, 467-468

Opus 124: *Abertura Consagração da casa*, 415, **430**, 440, 485
fuga na, 423
Opus 125: *Sinfonia nº 9 em Ré menor*, 35, 262, 415, **470-501**
ambiente político da, 471-476
composição da, 483-487
duração da, 421
estréia da, 329, 403
final instrumental considerado, 522
fugas na, 422-423
invenção melódica na, 421
mudança de opiniões na, 476-483, 495-496
plano dramático da, 148, 498
primeiro movimento, 241-243, 272, 488-490, 510, 556
quarto movimento, 241, 261-262, 493-496, 548
escrita vocal, 302
marcha na, 185
Ode à alegria, 58, 59, 88, 469, 470-71, 475-476, 483, 494, 497, 501
recitativos instrumentais, 35, 167, 549
rascunhos para, 316-318, *494*, 522
segundo movimento, 490-491, 544
terceiro movimento, 492-493, 518
visão filosófica na, 480-481
Opus 126: *Bagatelles*, **453-455**, 516
Opus 127: *Quarteto de cordas em Mi bemol maior*, 415-416, **508-516**
Beethoven no ensaio, 402, 516
composição do, 503-507
esquema de tonalidade do, 454
invenção melódica do, 421
plano de movimento, 508
primeiro movimento, 159, 508-512
quarto movimento, 515-516
segundo movimento, 512-514, 553
terceiro movimento, 514-515
Opus 128: *Der Kuss*, 155, 385
Opus 130: *Quarteto de cordas em si bemol maior*, 416-417, **523-534**
Beethoven no ensaio, 402, 516
Cavatina, 421, 548, 553
composição do, 503-507
finales, 417, 439, 507, 524-534, 556 (ver também como Opus 133).
finais do, 439
forma do, 453-454
plano de movimento do, 523-524
publicação do, 410
scherzo, 274, 357, 453, 544
Opus 131: *Quarteto para cordas em Dó sustenido menor*, 416, **534-545**, 556
andante, 512, 518, 543
dedicatória do, 408
finale, 339, 545
fuga no, 339, 540-542, 555
plano formal do, 535-538
primeiro movimento, 539-542, 553
publicação do, 410, 417
segundo movimento, 515, 542
scherzo e *adagio*, 544-545
rascunhos, 537
Opus 132: *Quarteto de cordas em Lá menor*, 185, 416, **516-522**
composição do, 503-506
finale, 422, 520-522
manuscrito, 522
modo do, 420
mudanças de modo, 271
primeiro movimento, 517-519, 533
publicação do, 410
movimento allemande rejeitado, 520, 537
recitativos instrumentais no, 520
segundo movimento, 521
terceiro movimento, "Canção Sagrada para Ação de Graças", 36, 420, 459, 506, 512, 521, 548, 553
Opus 133: *Grande Fuga em si bemol maior*, 417, 421, 423, 437, 439, 506, 508, **523-531** 524, 619n36
arranjo para piano a quatro mãos, 525
dedicatória da, 346
estrutura, 529-531
gesto de abertura, 515-516
publicação da, 410
rascunhos da, 507
Opus 134: *Arranjo a quatro mãos da Grande Fuga*, 410
Opus 135: *Quarteto de cordas em Fá maior*, 31, 416-417, **545-555**, 556
finale, 554
inscrição do, 545-550
lento assai, 455, 512, 518, 537, 553
manuscrito, *546*

plano formal, 550
primeiro movimento, 551-552
publicação do, 31
scherzo, 552
Opus 136: *Der Glorreiche Augenblick*, 384, 386, **388-389**, 397, 581n7
Opus 137: *Fuga para quinteto de cordas*, 414, 423
Opus 138: *Abertura Leonore nº 1*, **303**

WoO 1: *Balé do cavaleiro*, 66
WoO 4: *Concerto para piano em Mi bemol maior*, 86
WoO 5: *Concerto para violino em Dó maior*, 285
WoO 14: *Doze contradanças*, 170
WoO 36: *Quartetos com piano*, 25, **78**, 118, 238
conexões com o Opus 1 e Opus 2, 82-84
manuscrito, *84*
WoO 38: *Trio com piano em Mi bemol maior*, 85
WoO 40: *Variações para violino e piano sobre "Se vuol ballare" de Mozart*, 112, 568n22
WoO 46: *Sete variações para piano e violoncelo sobre "Bei Männern"* de Mozart, 135
WoO 47: *Sonatas eleitorais*, 77, 189
WoO 57: *Andante favori*, 337
WoO 59: *"Für Elise"*, 617n24
WoO 63: *Variações Dressler*, **75-77**
WoO 65: *Variações Righini*, 75, **85-86**, 171
WoO 73: *Dez variações para piano sobre "La stessa, la stesissima"* de Salieri, 155, 169
WoO 78: *Sete variações sobre "God Save the King"*, 184
WoO 79: *Cinco variações sobre "Rule Brittania"*, 184
WoO 80: *Trinta e duas variações em Dó menor para piano*, 304, **331**
WoO 85: *Valsa em Ré maior para piano*, 505
WoO 86: *Ecosssaise em Mi bemol maior para piano*, 505
WoO 87: *Cantata pela morte imperador José II*, 26, 59, 70, **87-88**, 221, 312, 388-389
WoO 88: *Cantata pela ascensão do imperador Leopoldo II*, 70, **87-88**, 221, 312, 388-389
WoO 91: *Duas árias para "Die Schöne Schusterin"* de Umlauf, 294
WoO 104: *Gesang der Mönche*, 574n2
WoO 107: *Schilderung eines Mädchens*, 75
WoO 108: *An einen Säugling*, 75
WoO 109: *Trinklied*, 75
WoO 110: *Elegie auf den Tod eines Pudels*, 75
WoO 126: *Opferlied*, 155
WoO 140: *An die Geliebte*, 235
WoO 146: *Sehnsucht*, 269
WoO 154: *nº 8: "Norah Creina"*, 270
WoO 162: *Cânone "Ta ta ta ... lieber Mälzel"* (espúrio), 274
WoO 184: *Cânone "Falstafferel, lass dich sehen", 361-362*
WoO 189: *Cânone "Doktor, sperrt das Tor dem Tod"*, 506
WoO 196: *Cânone "Es muss sein", 546*

Hess 12: *Concerto para oboé*, 118
Hess 13: *Romance cantabile*, **86**, 278

Índice Geral

Os números de página em *itálico* indicam uma ilustração ou um exemplo musical.

Abbado, Michelangelo, 592n17
Adorno, Theodor W., 252, 291, 436, 467, 479
Albrecht, Theodore, 605n26
Albrechtsberger, Joahnn Georg, Alexander I, Czar, 62, 105, *106,* 107, 346, 426, 528
allegro, marca de tempo em ritmo triplo, 616-617n15
allegro com brio, marca de tempo, 577-578n19
Allgemeine Musikalische Zeitung, 210, 425, 525
Altman, Gail, 585n45
Amenda, Kalr, 140-141, 195, 197, 329, 475, 574n5, 579n36
André, editora, 277
Appleby, Samuel, 600n1
Appleby, Thomas, 359, 600n1
Apponyi, Anton Georg, 119, 192
aristocracia vienense, 96-103, 312-313
Arndt, Ernst Moritz, 472
arte, estilo imperial na, 248
Artaria, Matthias, 410, 524-525
Artaria, editora, 112-113, *114*, 116, 229, 409, 412
Assmayer, Ignaz, 498
Attwood, Thomas, 69
Augartensaal (Viena), 96

Bach, Carl Philipp Emanuel, 55, 111, 330, 346, 463
Essays on the True Manner of Playinh Keyboard Instrumentos, 117
estilo de sonata, 77
Sonata para Trio em Dó Menor (H. 579), 579n36
Bach, Johann Christian, 55
Bach, Johann Sebastian, *425*
A arte da fuga, 55, 425, 528
carreira de, 110
Christmas Oratorio, 164
Clavierübung, 55, 528
composição em forma de fuga, 540
Fantasia Cromática e Fuga, 330, 426
Influência em Beethoven, 34, 51-52, 55-56, 82, 419-420, 422-428, 434, 437, 528, 540-545, 555
Missa em Si Menor, 424, 426, 459, 463-464
Variações "Goldberg",
musettes de, 520
O Cravo Bem Temperado, 54-55, 56, 117, 419, 424, 425, 540-542, *542*, 555, 566n16, 577n1
Partita para violino em Sol menor, (BWV 1001), 619n47
recepção de, 55-56
Suite para violoncelo em Dó menor (BWV 1011), 608n6, 619n47
The Musical Offering, 55
Variações Goldberg, 528
Baillot, Pierre, 156, 182
Balzac, Honoré de, 474
Baumeister, Rudolph, 598n52
Beaumarchais, Pierre-Augustine Caron de, 567n22
Beccaria, Cesare, 300
Beethoven, Anna Maria Franziska van (Irmã), 24
Beethoven, Caspar Anton Carl van (irmão), 22, 144, 146, 187, 277, 280, 345, 585n45, 594n4, 598n46, 616n13

morte de, 228, 311, 382, 405, 406
profissão de, 64
Beethoven, Franz Georg van (irmão), 24
Beethoven, Joahnn van (pai), 23-25, 48, 52, 60, 144, 149, 408
alcoolismo, 22, 31, 48, 64
morte de, 65, 72
salário de, 64
Beethoven, Johanna Reiss van (cunhada), 382, 405-406, 585n45, 616n13
Beethoven, Karl Julius van (avô), 604n25
Beethoven, Karl van (sobrinho), 24, 234, 329, 361, 382, 404-408, *406*, 410, 416, 429, 458, 462, 464, 506, 508, 585n45
tentativa de suicídio, 31-32, 407, 408, 416, 507, 534, 548
Beethoven, Kudwig Johann van (Ludwig Johann Von Hoven), (sobrinho-neto), 604n25
Beethoven, Ludwig Maria van (irmão), 23
Beethoven Ludwig van, *53, 223, 226,401, 461 Ver também o índice das obras separadas*,
alunos de piano de, 98, 141, 153, 232, 335-336
amigos de, 65-66, 140, 229, 382, 404, 503-504
amor pelo campo, 262
anos "abandonados", 381-398
anos em Bonn, 23-26, 47-74, 81, 118-119, 232
aparência e modo de vestir de, 100-101, 224-225, 232, 404-405
arranjos característicos nas obras e no estilo
arranjos, 159
associações programáticas, 35, 162, 164, 199-200, 244, 247-248, 261-262, 274-275, 284, 305, 309, 347-348, 468-469, 599n57
beleza, contemplação da, 290
catálogo, 570n55
células de motivo, 122, 194-195, 210, 242, 256, 270-271, 377, 487
composição *pizzicato*, 355, 375
composição vocal, 301-302
conceito de "três períodos", 33, 151-152, 237-239
cronologia, 26
dedicatórias, 112, 113, 122, 123, 127, 128, 131, 141, 220, 230-231, 319-320, 346, 349, 356, 373, 465, 487, 527, 595n9
dinâmicas, 122, 257, 271, 297, 309-310, 553
edição completa contemplada, 33, 222, 412-413, 548
efeitos pianísticos, 440
elementos cômicos, 265, 275, 340-341
elementos dramáticos na música instrumental, 175, 400
elementos sobrenaturais, 290
emergência temática, 241, 442, 488, 494-495, 538
escolha de tonalidades, 83, 124, 157-158, 160, 162, 166, 169, 171, 174, 205, 256, 259, 262, 281, 294, 309, 344, 369-370, 375-376, 444, 454, 467-468, 487, 516-517, 518, 535
estilo heróico, 152, 187, 238, 245-247, 249-250, 290, 304, 344, 384, 391, 586-587n14
fugas, 422-423, 524-530
influências, 34, 51, 78-84, 156, 314, 419-430, 450, 463, 541
inovações formais, 253, 257, 421, 441, 445-446, 454-455, 510, 535-537
lista de errata, 116
melodia, 392, 420-421, 454, 492, 512,
modo elegíaco, 162
obras em dupla, 251, 255-256, 273, 340, 533, 550, 556
obras pastorais, 164-165, 262-263, 520
obras sérias e obras leves, 126, 149, 178, 208-209, 279-280, 385-390, 397, 411, 473
originalidade, 34
plano tonal nas obras em tom menor, 516
princípio de sonata, 209
qualidades devotas, 315
qualidades transcendentais, 422
reciprocidade temática, 172
recitativos instrumentais, 35, 167, 283-284, 494, 549
retórica em, 158, 165, 284
retorno cíclico, 159, 163, 257, 280-281, 395, 487-488
revisão das obras, 117-120, 188, 311, 415, 455
rondós finais, 287-288,
senso de espaço/tempo, 421, 488, 495, 538

séries descendentes em tercilhos, 434, 454
sincopado rítmico, 199
último estilo de, 275, 395-398, 419-424, 510, 513, 515
uso do modo lídio, 420, 520-521
uso do registro, 266, 272, 274, 366-369, 392, 510-511, 538
uso do silêncio, 370
voz condutora
aspirações de carreira na França, 278
atitude em relação à aristocracia, 30, 59, 69, 98, 99-100, 103-104, 313, 347, 383, 457-458, 464-465
atitude em relação a Napoleão, 217-222, 278, 384
"Cadernos de Conversação", 228, 250, 329, 399-400, 420, 526, 547
citação de Kant, 29, 446, *448*, 490
falsificações de Schindler, 133, 399, 402
observações sobre Haendel, 429
referência a Plutarco, 306
referência à política, 475
referência a Razumovsky, 361
referência à religião, 611n8
referência ao caráter na música, 400
referência ao pedido de Boston, 614n67
cadernos de rascunhos, 34, 39, 87, 139, 151-156, 193, 194, 197, 240, 336, 484-485
Boldrini, 614n62
cadernos de bolso, 39, 326, 503, 616n13
Eroica, 243-244, 255, 280, 288, 385, 588n35
Grasnick 1 154-156, 574n5
Grasnick 2, 154-156
importância de, para Beethoven, 39-40, 152-154, 210, 326-327
"Kafka", *80*, 86-87, 107, 452, 564n35, 576n30, 589n40
"Landsberg 6", 587n25
"Landsberg 7", 575n21
Leonore, 253
modelos de figuração em, 329
perdidos, 253, 286, 614n62
Scheide, 603n26
Sinfonia Pastoral, 590n47, 590n51
Wielhorsky, 311
cartas
para a "Amada Imortal", 26, 29, 233-236, 381, 567n16
para Amenda, 140,
para Breitkopf & Härtel, 159, 211, 311-312, 345, 347, 362-363, 412, 464
para Deym, 98
para Galitzin, 40, 421, 549-550
para Gerhardi, 28
para Gleichenstein, 233-234, 347
para Goethe, 319
para Hoffmeister, 218
para Holz, 408
para "Miss Emilie M.", 26-30, 33, 107, 149, 319, 501
para Neefe, 53
para o arquiduque Rodolfo, 428, 457-459, 486
para o irmão Johann, 110
para o sobrinho, 524
para von Schaden, 21-22
para Wegeler, 30-31, 66, 113, 138-139, 141, 227, 228, 301, 306, 417
casas de, 296, 333, *335*
como pianista, 25, 86, 103-104, 118, 140-141, 227-228, 277, 323-330, 335-336
Concerto Akademie (1808), 280-281
disputa com Wölffl, 108, 327,
improvisações, 38, 71, 75, 87, 103, 108, 112, 133, 163-164, 227, 323, 325, 326-330, 402
interpretação de concertos, 174-175
no Congresso de Viena, 227, 383
turnê de concertos, 110-111
como prodígio, 25, 54, 60-61
como regente, 227, 402
condições de vida de, 39-40
conexões vida/obra, 34-41
conjunto de instrumentos de cordas de Lichnowsky, 102-103, 146, *193*
consumo de álcool, 583n29
crenças religiosas e filosóficas de, 29, 56-59, 140, 395, 459-463, 469, 476, 481-483, 485, 501, 549-550, 611n11
crises pessoais, 24-25, 26, 137-150, 381-382, 391, 395, 407-408, 416-417
editores e, 77, 112-116, 139, 222, 231, 409-414, 415, 438-439, 447, 486, 526, 548, 605n26
estudantes de composição, 325, 345-347, 449-450, 458

execução da viola, 51
falta de acesso a orquestras, 51
finanças de, 22, 64-66, 76, 107, 113, 139, 140, 231, 346, 382, 385, 397, 409-411, 475, 486, 524-525, 534
folhas de rascunho, 39, *80*, 81, 86-87, 152, 227, 411, 611n11
funeral de, 32-33, 404-405
Goethe e, 319
gostos literários de, 249-250, 262, 306, 316-318, 395, 460
interesse em canções folclóricas, 269, 364-365
interesse na música renascentista e barroca, 55-56, 419-423, 462-463
lugar de nascimento, *47*
manuscritos de, 37-38
máscara em vida, *317*
medo de plagiar Mozart, 81
método de improvisação de, 323-331
notoriedade, 403-404
opinião sobre a interpretação pianística de Mozart, 68, 332
opinião sobre críticas, 211
opinião sobre improvisação, *324*
opinião sobre o propósito da arte, 29-30, 33-34, 549-550
opinião sobre sua música para piano, 336-337
opiniões de compositores contemporâneos, 155-156, 429
opiniões políticas e sociais de, 59, 94, 429
opiniões sobre posteridade de, 33, 151-152, 222, 238-239, 470, 477-478
patronos de, 51, 62, 66, 72-74, 95-99, 110-112, 229-231, 293, 345-347, 360-361, 373-374, 382, 383, 410, 447, 487, 505, 548
personalidade de
  ambição, 218
  comportamento anti-social, 32, 145, 149, 235, 404
  comportamento recluso, 232-233, 235, 403, 405
  emotividade, 25, 26, 233-236, 469, 548, 616n13
  força interior, 37, 147, 236, 550
  humildade, 28
  humor, 548, 552, 618-619n35
  independência, 71
  irritabilidade, 25, 548
  moralidade, 103, 147, 412-413, 446, 501
  obstinação, 104
  orgulho, 103
  perseverança, 33, 147
  "pretensão nobre", 100
  sensibilidade à crítica, 108
  truculência, 107
pianos possuídos por, 332-336, *334*, *335*, 403, 436
planejamento do trabalho de, 228-229
preferências patrióticas pela terminologia alemã, 431, 452
problemas de saúde, 24, 32, 65, 141, 225, 381, 404
  asma, 22
  bronquites, 228
  desordens abdominais, 228, 506
  desordens intestinais, 138, 404-405
  doença do fígado, 404
  possível envenenamento com chumbo, 583n30
  psicossomática, 228
  surdez, 66, 137-141, 144-150, 151, 152-153, 174, 200, 222, 225, 227-228, 232, 293, 381, 399-400, 402-405
  zumbido no ouvido, 227
produtividade de, 139-140, 149, 153, 227-228, 311, 363, 383-384, 395, 397, 594-595n2, 618n3
professores de, 25, 48, 51-56, 70-71, 104-109, 117-118, 293, 320
rascunhos de declarações, 412-413
reação ao sítio de Viena, 345
recepção contemporânea para, 210-211
referências aos judeus, 410, 605n26
relacionamentos com
  cunhada, 585n45, 616n13
  Haydn, 25, 70, 72-73, 104-105, 107-109
  irmãos, 24-25, 64-65, 381-382, 405-406, 616n13
  mãe, 24, 31, 149
  mulheres, 24, 28, 98, 141, 232-236
  pai, 24-25, 31, 48, 144, 149, 408
  sobrinho, 24, 31, 382, 405-409, 506
rivais pianísticos de, 335
Tagebuch (diário), 38, 147, 250, 382, 391, 395, 460, 550

temas de ópera considerados, 268, 293-294, 304, 400
Testamento Heiligenstadt, 26, 38, *142*, 143-150, 151, 206, 227, 234, 306, 460, 469
visita a Viena para procurar Mozart, 25, 61, 67-69

Beethoven, Ludwig van (avô), 47-48
Beethoven, Maria Josepha Poll van (avó), 48
Beethoven, Maria Magdalena Keverich Leym van (mãe), 48
morte de, 21-26, 31, 149
Beethoven, Maria Margaretha van (irmã), 22, 24
Beethoven, Nikolaus Johann van (irmão), 22, 110, *143*, 143-144, 146-147, 382, 404, 525
ocupação de, 64
Bekker, Paul, 244
Belderbusch, Kaspar Anton von, 46
Bélgica, 474
Benda, Georg, 49
Berger, Arthur, 74
Berger, Karol, 560nn5-6
Berlim, 110-112
Berlioz, Hector,
influência sobre Beethoven, 499
programa das sinfonias de, 305
sobre a *Sonata Kreutzer* de Beethoven, 173
sobre a *Sinfonia nº 1* de Beethoven, 179
sobre a *Sinfonia nº 2* de Beethoven, 190
sobre a *Sinfonia nº 3* de Beethoven, 244
sobre a *Sinfonia nº 7* de Beethoven, 271
Bernard, Carl, 399
Bernhard, Elisabeth, 100
Bernstein, Leonard, 478
Bertinotti, Teresa, 359
Biamonti, Giovanni, 486n12
Bieber, Matthias, 621n70
Biedermeier, Gottlob, 473
Biedermeier, cultura, 279, 411, 473
Birchall, editora, 409
Boccherini, Luigi, 111, 126, 279
Böhm, Joseph, 402, 516, 534
Böhm, Joseph Daniel, desenho de Beethoven, *401*
Boivin, empresa, 409
Bonaparte, Jerome, 230, 278, 346
Bonaparte, Napoleão, 181, 215-222, *216*, 238, 247-248, 278, 382-384, 471
Bonaparte, Pauline, 249
Bonn
biblioteca de, 63-64
como centro musical, 45-51, 60-64
ópera em, 47-48, 69-70
orquestra de, 48-51, 62, 70-71, 81, 118
Sinfonia concertante em, 278
vida intelectual de, 58-59
Boston Symphony Orchestra, 477
Bouilly, Jean Nicolas, 296, 299
Bourbon, dinastia, 472, 474
Brahms, Johannes
influência de Beethoven sobre, 477, 499
Lieder de, 316
Quartetos para cordas de, 369
Sinfonia nº 1 de, 252, 499
sobre Beethoven e Mozart, 207-208
sobre a *Cantata Joseph*, 88
sobre o *Concerto para piano nº 3* de Beethoven, 277
Sonatas para violoncelo de, 350
Trios para piano de, 350
Bradenburg, Sieghard, 559n3, 663n34
Braunhofer, dr. Anton, 506
Breitkopf & Härtel, 114, 115, 159, 169, 187, 210, 227, 231, 247, 280, 311, 345, 347, 363, 409
Brenneis, Clemens, 574n5
Brentano, Antonie, 220, 234-235, 567n16
Brentano, Bettina, 560n7
Brentano, Franz, 234
Brentano, família, 462
Breuning, Christoph von, 65
Breuning, Eleonore von, 31, 65, 66, 112
Breuning, Gerhard von,
Breuning, Helene von, 31, 65, 139
Breuning, Lorenz von, 65
Breuning, Stephan von, 65, 68, 144, 229, 382
Breuning, família von, 26, 46, 65, 66
Bridgetower, George Augustus Polgreen, 173, 356, 600n1
Broadwood, John, 333, 436
Browne-Camus, conde Johann Georg von, 97, 99, 135
Browne-Camus, condessa Anna Margarete von, 97, 132
Broyles, Michael, 586n13
Bruckner, Anton, 477, 499
Brunsvik, Therese, 98, 233, 234

Bureau d'Arts et d'Industrie, 231, 409, 451, 593n9
Burgtheater (Viena), 95
Burke, Edmund, 201
Burney, Charles, 47, 201
Burnham, Scott, 586n14
Bursy, dr. Karl von, 475
Busby, Thomas, 185
Byrd, William, 420
Byron, George Gordon, Lord, 399-400, 474,

Cahn, Peter, 616n11
Caldara, Antonio, 62, 420
Callcott, John, 185
canções folclóricas e populares, 183-184, 269, 364
Canisius, Claus, 573n15
Cannabich, Christian, 50
Canova, Antonio, 248-249
Cappi, Giovanni, 113
Cappi, Pietro, 447
Cappi, editora, 165, 409
Carl Philip, Eleitor Palatino, 47
Carlyle, Thomas, 216
Carr, Benjamin, *The Siege of Tripoli*, 602n9
Castlereagh, visconde Robert Stewart, 471
Catolicismo Romano, 460-463
Cecilia, 606n15
censura, 218, 474
Chappell, editora, 409
Chaptal, Antoine de, 587n19
Charakterstück, 162
Cherubini, Luigi, 82, 156, 185, 278, 429
  Faniska, 295
  Hymne et marche funèbre, 221
  Ladoïska, 294-295, 386
  óperas de, 182, 294
Chopin, Frederic, 455
  Sonata para piano nº 2, 163
Cícero, *De inventione*, 617n19
Cimarosa, Domenico, 69
Clary, condessa Josephine de, 110
Clement, Franz, 182, 285, 286, 356
Clementi, Muzio, 155, 156, 335, 579-580n5
  como editor, 409
  composição para teclado de, 118, 121
Collin, Heinrich Joseph von, 229, 231, 304-306
Comini, Alessandra, 225
concerto, assinatura de, 97
concerto, gênero de, 174, 277
concerto, público de, 97, 304
concertos, *ouvertures* de, 304-305
Confederação do Reino, 471
Congresso de Viena, 59, 174, 227, 361, 382-384, 471, 474, 581n7
contraponto, 105-107, 347, 419, 422, 427, 444-445
Cooper, Barry, 622n92
Copland, Aaron, 74
Couperin, François, 451
Cramer, Johann Baptist, 207, 327, 333, 335,
crítica feminista, 299, 479
Crotch, William, 185
Czerny, Carl, 162, 274, 337, 565n12
  As Variações Diabelli, 449
  como aluno de Beethoven, 153, 337
  como pianista, 393
  sobre a interpretação de piano de Beethoven, 327-328
  sobre a opinião de Beethoven sobre Napoleão, 222
  sobre a opinião de Mozart tocando piano, 68
  sobre a *Sonata Fantasma* de Beethoven, 351
  sobre o "novo caminho" de Beethoven, 151
  sobre as *Variações* WoO 80, 331
  sobre tocar num velho teclado, 332
Czerny, Joseph, 420

Dahlhaus, Carl, 36, 348, 579n36
David, Jacques-Louis, 248
Dembscher, Ignaz, 547
Dennis, David, 612n29
Deutsch, Otto Erich, 620n60
Deym, conde Joseph,
Deym, condessa Josephine (nascida Brunsvik), 98, 233, 234, 320, 567n16
Diabelli, Antonio, 417, 447-449, 555-556
Dickens, Charles, 474
Dies, Albert Christoph, 101, 579n5
Dittersdorf, Carl Ditters von, 263
Dolezálek, Johann, 620n60
Drabble, Margaret, 573n4
Dragonetti, Domenico, 388
Drake, Kenneth, 608n9
Dresden, 98
Dressler, Ernst Christoph, 55

Dunning, dr. Albert, 584n33
Duport, Jean Louis, 111, 126-127, 182
Duport, Jean-Pierre, 111, 156
Dussek, Jan Ladislav, 155, 156, 335, 599n52
  Broadwood e, 333
  composição para teclado de, 118, 121
  marcha de, 387
Dussek, Josefa, 110

efeitos de bordão baixo, 164
Eder, Johann, 113
Eichrodt, Ludwig, 473
Elisabetha Alexievna, czarina, 384
Emerson, Ralph Waldo, 216
D'Enghien, duque, 217
Erard, Sebastian, 333
  piano feito por, *334*
Erdödy, conde Peter, 382,
Erdödy, condessa Marie, 349, 385n45
Espanha, 472, 613n39
espineta, ou cravo, 332
Estados Unidos, apresentação de Beethoven nos, 477-478
Esterházy, conde Valentin, 585n48
Esterházy, condessa Almerie, 585n48
Esterházy, príncipe Nikolaus, 311, 313
Esterházy, princesa Marie (nascida Liechtenstein), 313
Esterházy, família, 70, 101, 105
estéticas, 34-35, 54, 158, 178, 201-207, 245, 249, 290-291, 340, 396, 421, 480-481
Estrasburgo, 58

fantasia, gênero, 163, 258, 330
Fasch, Carl Friedrich Christian, 111
Ferdinando VII, rei da Espanha, 613n39
Fichte, Johan Gottlob, 472
fideísmo, movimento, 462
Field, John, 335
filosofia, 29-30, 34-35, 56-57, 481-483, 501
  Finanz-patent (desvalorização monetária), 382
Fine Arts, Quarteto, 618n33
Firestone, dr. Raymond, 583n30
Fischer, Gottfried e Cäcilia, 224, 582n22
"Fischof-Manuscript", 572n2
Flaubert, Gustave, 39
Flesch, Carl, 357
Forbes, Eliott, 234, 595n9
Forchert, Arno, 579n36
Ford, Richard, 404, 616n8
Forkel, Johan Nikolaus, 425
França, depois de Napoleão, 471-472, 473-474
Francisco I, imperador, 45
Francisco II, imperador, 93, 219, 248, 581n7
Franck, César, 499
Franz, Max, 562n2
Franz I, imperador, 345
Franzensbrunn, 381
Frederico o Grande, rei da Prússia, 45
franco-maçonaria, 54, 147-148, 509
Frederico Guilherme II, rei da Prússia, 111, 126
Frederico Guilherme III, rei da Prússia, 383, 487
Freud, Sigmund, 568n22
Frey, Michael, 393
Frimmel, Theodor, 560n8, 603n5
Fuchs, Georg-Friedrich, *Bataille de Gemappes*, 387
Füger, Heinrich C., 572n21
fuga, 422-424
Fuller, Margaret, 477
Furtwängler, Wilhelm, 479
Fux, Johan Joseph, 346
  Gradus ad Parnassum, 105

Galitzin, príncipe Nicolas, 416, 447, 503-504, 506, 524, 534
  cartas de Beethoven para, 40, 421, 524, 549-550
Gardiner, William, 120
Gassman, Florian, 49
Gaveaux, Pierre, 296
Gelinek, Josef, 336, 449
Gellert, Christian Fürchtegott, 54, 316, 320
Genzinger, Marianne von, 73
George III, rei da Inglaterra, 429
Gerhardi, Christine, 28, 559nn3-4
German Confederation, 472
Gianattasio del Rio, Cajetan, 458
Girard, Wilhelm, 404
Glarean, Heinrich, *Dodekachordon*, 420
Gleichenstein, Ignaz von, 229, 233, 347, 382
Gneixendorf, 616n13
"God Save the King", 184, 185-186, 387
Goethe, Johann Wolfgang von, 30, 94, 181, 250, 306, *318*, 473, 500, 560n7

Calm Sea and Prosperous Voyage, 319, 389
Egmont, 57, 237, 308
encontro de Beethoven com, 319
Iphigenia, 57
poemas musicados por Beethoven, 269, 316-317, 318-321
seqüela de *A flauta mágica*, 294
Tasso, 57
Werther, 57, 147
Gogol, Nikolai, 474
Goldschmidt, Harry, 584n43
Gossec, François-Joseph, 184,
Marche lugubre, 221
Offrande a la Liberte, 183
"Gott erhalte Franz den Kaiser", 476
Gottsched, Johan Christoph, 54
Goya, Francisco, 137, 225, 584n13
Graziani, Carlo, 111
Grã-Bretanha, 429-430, 474
Grétry, André-Ernest-Modeste, 49, 69, 184
Griesinger, Georg August, 101, 202, 323
Grillparzer, Franz, 32, 235, 404
Gross, Karl, 620n60
Guicciardi, Giulietta, 103, 141, 233, 234,
Guicciardi, Susanna, 103

Habsburgo, dinastia, 45
Halm, Anton, 525
Halm, Hans, 570n5
Haendel, George Frideric, 185, 387, *426*
influência sobre Beethoven, 33, 82, 419-420, 424, 429-430, 528
Messias, 164, 429, 430, 459, 463
Haendel e Haydn, Sociedade de Boston, 614n67
Hanslick, Eduard, 88
Hardenburg, Karl August von, 471
Häring, Johan von, 601n31
Härtel, Gottfried Christoph , 114
Hasse, Johann Adolph, 95
Haydn, Franz Joseph, 26, 103-109, *104*
aristocracia e, 100, 105
artigo de Schönfel sobre, 109
biblioteca de, 464
como professor de Beethoven, 25, 72-74, 104-105, 117-118
interpretação de piano de, 334-336
opinião estética de, 202
pensamentos sobre Mozart, 72, 103
visita a Bonn, 70-71
visita aInglaterra, 105
visto por Hoffmann, 257
Haydn, Franz Joseph, obras de
concertos para violoncelo, 279
composição em fuga, 539
composição para teclado, 118
"Deutschland, Deutschland, über alles", 186
edições Artaria, 113
em Fá sustenido maior, 618n27
em Lá menor, 516, 617n23
escolha de tonalidades, 519, 535
fantasias de, 330, 374, 596n17
formas de uso cíclico, 257
influência sobre Beethoven, 34, 51, 81, 82, 119, 177, 198, 313, 314, 564n35
Kaiser-Hymne, 185
métodos de composição, 323, 326
missas, 62, 314, 459, 466, 564n35
Quartetos para cordas, 191, 192-193, 360, 375, 618n27
Quartetos para cordas (Opus 20), 229
Quartetos para cordas (Opus 20 no 2), 564n35, 600n12, 609n27,
Quartetos para cordas (Opus 20 nº 5), 445
Quartetos para cordas, (Opus 71), 192
Quartetos para cordas, (Opus 74), 192
Quartetos para cordas (Opus 76 nº 3), 476
Quartetos para cordas (Opus 76 nº 5), 200
Quartetos para cordas (Opus 76 nº 6), 374, 596n17
Quartetos para cordas (Opus 77), 155-156, 193
Quartetos para cordas (Opus 103), 155, 193
sinfonias, 62-63, 352
Sinfonia nº 44, 369
Sinfonia nº 45 Farewell, 257
Sinfonia nº 46, 257
Sinfonia nos 93-104 London, 177
Sinfonia nº 98, 253
Sinfonia nº 100 Military, 386
Sinfonia nº 102, 253
Sinfonia nº 103 Drumroll, 259-260, 608n6
sonatas para piano, 121, 535, 576n1, 579n5
The Creation, 429
The Seasons, 429
trios para piano, 121
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 473,

"Heil Dir im Siegenkranz", 186
Heiligenstadt, 144
Hellmesberger, Joserph, 592n17
Hensler, Peter, 613n36
Herder, Johann Gottfried von, 203-204, 306
Heuberger, Richard, 208
Hiller, Johann Adam, 52
Hitler, Adolph, 471-472
Hoche, Louis-Lazare, 221
Höchle, J. N., 597n31
Hofbauer, Clemens Maria, 462
Hofburgtheater (Viena), 179,
Höfel, Blasius, 225
Hoffmann, E. T. A., 205, 481
Alte und neue Kirchenmusik, 611n9
sobre a *Abertura Coriolano* de Beethoven, 304, 305
sobre a *Missa em Dó* de Beethoven, 272, 315, 595n11
sobre a *Sinfonia nº 5* de Beethoven, 256-257, 465
sobre os *Trios para piano* Opus 70 de Beethoven, 352-353
Hoffmeister, Franz, 113, 174, 218, 605n26
Hoffmeister, editora, 409
Hohenzollern, dinastia, 45
Holanda, 472, 474
Holz, Karl, 400, 404, 422, 511
cartas de Beethoven para, 408, 524
como violinista, 535, 620n60
sobre os últimos quartetos de Beethoven, 503-504, 525-526, 546-547, 550, 618-619n35, 619n36
Holzbauer, Ignaz, 47, 49
Homero, 250, 316, 588n27
Hook, James, 185
Horneman, Christian, retrato de Beethoven por, *223*
Hoyle, Fred, *The Black Cloud*, 607n3
Huber, Franz Xaver, 311
Hugo, Victor, 474
Humboldt, Wilhelm von, 471
Hummel, Johan Nepomuk, 185, 314, 327, 388, 449, 605n28
Iken, Carl, 580n14
Illuminati, grupo, 54
Iluminismo, 56-59, 61, 94, 181, 261
Immortal beloved – Amada imortal (filme), 585n45
Imperial Theater (Teatro Imperial), Viena, 413
Império Francês, 215-217
D'Indy, Vincent, 378, 530
intérpretes amadores, 96, 473
Itália, depois de Napoleão, 472, 473, 613n39

Jadin, Louis Emmanuel, *La grande bataille d' Austerlitz*, 387
Jahn, Ludwig, 472
Janáček, Leoš, 576n29
Jander, Owen, 578n31, 582n20, 583n26, 590n51
Jeitteles, Alois, 316, 393, 395, 605n26
Johnson, Douglas, 570-571n2
José II, imperador, 46, 59, 61, 62, 68, 93, 221, 312, 345
Junker, Carl Ludwig, 50, 70-71, 326

Kafka, Johan Nepomuk, 86
Kalkbrenner, Frederick, 333
Kandler, Franz, 574n2
Kanne, Friederich August, 449
Kant, Immanuel, 29, 56-57, 446, *448*, 490
Karl, arquiduque, 344
Karlsbad, 381
Karlsbad, Decretos, 474
Kärntnertortheater (Viena), 95, 403
Kauer, Ferdinand, *La conquete d' Oczakow*, 602n9
Kaufmann, Herr, 114
Keats, John, 192
Keglevics, condessa Babette von (mais tarde Odescalchi), 131
Kerman, Joseph, 549, 550, 579n36, 589n40
Kieswetter, Raphael Georg,
Kinderman, William, 576n30
Kinsky, Georg, 570n55
Kinsky, príncipe Ferdinand Johan Nepomuk, 230, 346, 410, 548, 595n9
morte de, 382
Kirkendale, Warren, 539
Kirnberger, Johann Philipp, 346
Kunst des reinen Satzes, 52, 117
Klein, Franz, máscara em vida de Beethoven, *317*
Klinger, Friedrich Maximillian von, 54

Klinger, Max, 224
Klopstock, Friederich Gottlieb, 92, 184, 316, 577n12
Knecht, Justus Heinrich, *Portrait musical de la nature*, 263
Koczwara, František, 602n9
Kolisch, Quarteto, 526
König, barão, 620n60
Königseck-Rothenfels, casa de, 46
Kotzebue, August von, 184
As ruínas de Atenas, 268
Rei Estevão, 268
Kozeluch, Leopold, 108
Kraft, Anton, 278, 279, 374, 591n8
Kraft, Nikolaus, 103, 568n31, 591n8
Kramer, Richard, 619n47
Krenn, Michael, 616n13
Kreutzer, Conradin, 449
Kreutzer, Rodolphe, 156, 173, 182, 356
Kropfinger, Klaus, 618n32
Krumpholz, Wenzel, 151, 218, 574n2
Kundera, Milan, 557

Landon, H. C. Robbins, 564n35
Lange, Joseph, 304
larghetto, marca de tempo, 189
largo, marca de tempo, 12, 571n18
Larkin, Edward, 228, 404, 583n29
Lê Sueur, Jean-Marie, 184
Leclair, Jean-Marie, 191
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 35
Leipzig, 110, 210
Lenz, Wilhelm von, 237, 503, 525, 550, 561n14
Leopoldo II, Holy Roman Emperor, 93, 221, 312, 345
Lesegesellschaft, 54
Lessing, Gotthold, 306
Leybold, Gustav, 597n31
Leym, Johan, 22
Lichnowsky, conde Moritz, 97, 103, 424,
Lichnowsky, príncipe Karl, 30, 97, 103, 139, 140, 146, 572n21
arranja turnê de concertos para Beethoven, 110
obras dedicadas a, 112, 123, 230
personalidade de, 98
Lichnowsky, princesa Christiane (nascida Thun), 97, 98, 103, 572n21
liguorianos, 462
Linke, Joseph, 51, 389, 393, 416
Liszt, Franz, 184,
fantasias, 331
influência de Beethoven sobre, 499
poemas sonoros de, 305
Variação Diabelli, de, 449
literatura, 57-58, 216, 249, 262, 306
Littrow, Joseph, 609n33
Lobkowitz, príncipe Franz Joseph Maximillian von, 98, 192, 279, 346, 410, 548
bancarrota de, 382
dedicatórias para, 218, 230, 246, 247,
palácio de, 97
recepções de, 98, 182, 356
Lobkowitz, arquivo, 574n5
Lombardia, 472
Luís Ferdinando, príncipe da Prússia, 277, 599 n57
Luís Filipe, rei da França, 474
Luís XVI, rei da França, 91, 92, 94
Luís XVIII, rei da França, 216
Lucchesi, Andrea, 48
Lühning, Helga, 593n10

MacArdle, Donald W., 568n31
Mahler, Gustav, 477, 499
Mähler, Willibrord Joseph, 582n21
retrato de Beethoven, 224, 225, *226*
Mainz, 58
Maizier, Carl Wilhelm, *Musikalische Bagatellen*, 451
"Malbrouck s'en va-t'en guerre", 184, 387
Malfatti, Therese, 233, 617n24
Mälzel, Johan Nepomuk, 274, 386-387
Mann, Thomas, *Doctor Faustus*, 444, 446
Mannheim, 45-46
Symphonie concertante em, 278
"Mannheim", foguete, 84
marchas. *Ver* música militar e nacionalista
Maria Teresa, imperatriz do Sacro Império Romano, 45, 61, 581n7
Maria Antonieta, rainha da França, 94, 95
Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Abhandlung von der Fuge*, 52
Marseillaise, La, 183-184, 186
Marston, Nicholas, 442
Martin, Russel, 583n30

Marx, Adolf Bernhard, 282
Marx, Karl, 473
Mastiaux, Johan Gottfried von, 63
Matthison, Friedrich, 231, 269, 320
Mattioli, Cajetan, 49, 562n7
Maximilian, arquiduque, 345
Maximilian Franz, eleitor, 49, 58, 60-62, *60*, 63, 69-71, 74, 107, 117-118
  Revolução Francesa e, 71, 95
Maximilian Friedrich, eleitor, 25, 46, 48, 77
Maximilian Joseph, rei da Bavária, 231, 563n34
May, Jurgen, 560n8
Mayseder, Joseph, 388
Mehlgrube (sala de Viena), 96
Méhul, Etienne Nicolas, 156, 185, 278
Melgum, conde Albert Joseph Murria von, 585n48
Mendelssohn, Felix, 189
  aberturas de concerto de, 305
  apresentações de Bach de, 425
  influência de Beethoven em, 476, 499
  quartetos para cordas de, 369
  sonatas para violoncelo, 350
mesto, marca de tempo, 133, 368
Metastasio, Pietro, 95
metrônomo, 386
Metternich, Clemens von, 471, 474
Meyerbeer, Giacomo, 388
  Emma von Leicester, 399
Michaelis, Christian Friedrich, 201
Michelangelo, 433
Mies, Paul, 305
Mirabeau, conde de, 221
Mollo, Tranquillo, 113
Mollo, editora, 409
Monti, Vincenzo, *Prometeo*, 181
Moscheles, Ignaz, 333, 387, 449
Moser, Hans Joachim, 478
Mozart, Constanze Weber, 72
Mozart, Leopold, 60
Mozart, Wolfgang Amadeus, 79
  cartas de, 61
  como pai artístico de Beethoven, 81
  como prodígio, 60
  interpretação no piano de, 332
  morte de, 25, 68, 72-73
  opiniões estéticas de, 202-203, 428
  patronos de, 99
  recepção de Bonn para, 61-64
  recepção póstuma de, 72-73
  renda e patronos de, 102
  turnê de concertos arranjados por Lichnowsky, 110
  visto por Hoffmann, 257
Mozart, Wolfgang Amadeus, obras de
  A flauta mágica, 81, 96, 124, 147-148, 281, 294, 297, 363, 509, 594n11
  As bodas de Fígaro, 68, 69, 110, 283
  "Bella mia fiamma" (K. 528), 110
  composição em forma de fuga, 539
  Concerto para clarineta (K. 622), 288
  Concerto para piano nº 9 em Mi bemol maior (K. 271), 175, 281
  Concerto para piano nº 11 em Fá maior (K. 413), 202
  Concerto para piano nº 12 em Lá maior (K. 414), 202
  Concerto para piano nº 13 em Dó maior (K. 415), 202
  Concerto para piano nº 20 em Ré menor (K. 466), 168, 329, 487, 518
  Concerto para piano nº 23 em Lá maior (K. 488), 617n23
  Concerto para piano nº 24 em Dó menor (K. 491), 207, 277
  Concerto para piano nº 27 em Si bemol maior (K. 595), 81, 175, 287
  Concerto para trompa, 77
  Cosí fan tutte, 592n13
  Die Entführung aus dem Serail [O rapto do serralho], 49, 96, 202, 288, 295
  Divertimento para trio de cordas (K. 563), 136, 591n8
  Don Giovanni, 68, 69, 159, 283, 294, 450, 487
  Eine Kleine Nachtmusik (K. 525), 285
  em Lá menor, 516, 617n23
  em Ré menor, 487
  escolha de tonalidades, 518, 535
  Fantasia para piano em Dó menor (K. 475), 131
  fantasias, 330, 596n17
  Idomeneo, 81, 283, 487
  Il Re Pastore, 61
  influência sobre Beethoven, 34, 51, 78-84, 119, 177, 206-207, 277, 302,
  métodos de composição de, 325

missas, 459
música instrumental, 400
Octeto de sopros em Dó menor (K. 406), 84
óperas, 293
óperas apresentadas em Bonn, 69-70
óperas apresentadas em Viena, 95-96
orquestração do *Messias* e de *Alexander's Feast* de Haendel, 429
peças de batalha, 602n9
publicações Artaria, 112-113
Quarteto de cordas em Sol maior (K. 327), 360
Quarteto de cordas em Ré menor (K. 421), 360, 487
Quarteto de cordas em Mi bemol maior (K. 428), 360
Quarteto de cordas em Si bemol maior (K. 458), 360
Quarteto de cordas em Dó maior Dissonante (K. 465), 82, 200, 338, 360, 372
Quarteto para piano em Mi bemol maior (K. 493), 124
quartetos de cordas, 191, 375

Quinteto de cordas em Dó maior (K. 515), 68,
Quinteto de cordas em Sol menor (K. 516), 68, 168, 288, 363, 518
Quinteto para clarineta (K. 581), 119, 372
Quinteto para piano e sopros (K. 452), 134, 208
Requiem, 419, 445, 459, 463, 487
rondós finais, 287-288
Sinfonia nº 35 em Ré, Haffner (K. 385), 601n32
Sinfonia nº 39 em Mi bemol maior (K. 543), 352, 363
Sinfonia nº 40 em Sol menor (K. 550), 84, 122, 363, 518
Sinfonia nº 41 em Dó maior, Júpiter (K. 551), 363, 371
Sonata para piano em Lá maior (K. 331), 162
Sonata para piano em Dó menor (K. 457), 84, 131
Sonata para violino em Dó maior (K. 296), 78
Sonata para violino em Dó maior (K. 303), 127
Sonata para violino em Sol maior (K. 379), 79
sonatas para piano, 121-122
Trio para clarineta em Mi bemol maior (K. 498), 134
trios para piano, 121-122
Mozart, Wolfgang Amadeus, o jovem, 449
Muffat, Georg, 420
música barroca, 55-56, 419-420, 424-430, 462-463, 527-528
música e composição para violoncelo, 126-127, 279-280, 349-350, 353
música francesa, 156-157, 182-185, 277-278,
música nacionalista e militar, 182-187, 286-287, 289-290, 386-389, 447, 449
Musorgsky, Modest, *Boris Gudonov*, 365
nacionalismo, 472-473, 474
Nägeli, Hans George, 165-166, 463-464
Napoleão. Ver Bonaparte, Napoleão
National Theater (Bonn), 69
nazismo, 478-479, 500
Neate, Charles, 486
Neefe, Christian Gottlob, 48, *52*, 61, 63, 562n7
como professor, 51-56, 75, 77, 117, 320
obras de, 49, 51
neoclassicismo, 248-249
Neukomm, Sigismund, 105
New York Philharmonic Society, 477
Newman, William, 333
Niemetschek, Franz Xavier, 325
Nohl, Ludwig, 329
Nottebohm, Gustav, 106, 255, 575n9, 578n23
Nováček, Ottokar, 592n17

Obermayer, Therese, 382
Oliva, Franz, 442
Olímpicos, Jogos, 612n29
Onslow, Georges, 155
ópera,
apresentadas em Bonn, 48-49, 69-70
apresentadas em Viena, 294
francesa, 156, 182
Oppersdorf, conde Franz von, 230
Orfeu, lenda de, 282
Ossian (pseudônimo de James Macpherson), 316, 588n27
Oury, Anne Caroline (nascida de Belleville), 162
Ozawa, Seiji, 470

Paer, Ferdinando, 185
Achille, 162, 244-245
Leonore, 296-297
Paisiello, Giovanni, 50
Palestrina, Giovanni Pierluigi, 420, 463, 521
panharmonicon, 386-387
pastoral, gênero, 164-165, 262-263
"pathétique", termo, 158
peças de batalha, 386
periódica, música, 425
Pest, 112
Peterloo, massacre de, 474
Peters, Carl Friedrich, 420, 605n26
Philharmonic Society of London, 447
piano, manufatura de, 121, 171-172, 332-336, 436
pianoforte, 172, 332
Piercy, Marge, 37
Piringer, Ferdinand, 329
Pio VII, papa, 247
Plantinga, Leon, 278, 280, 290, 576n30, 591-592n9, 592n12
Pleyel, Ignaz Joseph, 105, 155, 328, 387
Plutarco, *Vidas paralelas*, 249-250, 306
Polônia, 472
política, 54, 58-59, 72-73, 73-74, 91-95, 203-204, 215-222, 248, 290-291, 471-476, 478-479, 480-481, 500-501
Portugal, 472
Potter, Cipriani, 404, 429
Prach, Ivan, 365
Praga, 110
Pressburg, 112
prestissimo, marca de tempo, 609n16
Prometeus, figura de, 181, 481
Prússia, 471
publicação, de música, 112-116, 409
edições piratas, 116
métodos de edição, 115-116

quarteto de cordas, gênero, 191-194, 359-360

Radicati, Felix, 359, 364
Radoux (pintor), 562n4
Ratner, Leonard G., 550, 618n28
Razumovsky, conde Andreas Kyrillovitch, 230, 360-361, *361*, 383, 572n21
Razumovsky, condessa (nascida Thum), 360, 572n21
reforma das prisões, 300
Regent's Harmonic Institution, 409
Reicha, Anton, 0, 58, 62, 81
Reicha, Joseph, 50, 58, 69, 279
Reichard, Johann Friedrich, 592n9
Reissig, Christian Ludwig, 269
Rellstab, Ludwig, 404, 576n24
Renascimento, música do, 419-420,
resgate de óperas, 294-295
Revoluções de 1848, 472
Revolução Francesa, 58-59, 71-72, 91, 92-94, 182, 215, 475
Revolução Industrial, 473
retórica, 35, 158
Renânia, 91, 472
Ries, Ferdinand, 50, 66, 78, 108, 162, 333, 337, 571n2
cartas para Simrock,218, 246, 278
sobre a admiração de Beethoven por Napoleão, 250
sobre a composição contrapontística de Beethoven, 194
sobre a composição da *Sinfonia nº 2* de Beethoven, 190
sobre a entrada da trompa na *Sinfonia Eroica*, 243
sobre a *Sinfonia nº3* de Beethoven, 220
sobre a surdez de Beethoven,
sobre Beethoven como aluno, 153, 337, 346, 409, 438, 486
sobre Beethoven e as mulheres, 232
Ries, Franz Anton, 49, 51, 65, 69
Ries, família, 65
Righini, Vincenzo, 85
Rilke, Rainer Maria, 38
Robespierre, Maximilien, 94, 248
Rochlitz, Friederich, 144, 182, 210
Rode, Pierre, 156, 182, 356
Rodolfo, arquiduque, 230, 279, 382, 410, *458*, 548
biblioteca musical de, 424, 428
como aluno de Beethoven, 325, 344-347, 449-450, 458
eleito arcebispo de Olmütz, 439, 457, 483, 610n1
finanças de, 438

obras dedicadas a, 220, 346, 356, 464-465, 527
Variações Diabelli de, 447
Rolland, Romain, 577n12
romança, gênero, 285-286
Romantismo, 169, 189, 205, 256-257, 262, 340, 356, 394, 480-481
Romberg, Andréas Jakob, 50, 69-70
Romberg, Bernhard, 50, 69-70, 364, 368
Rose, Bernard, 585n45
Rosen, Charles, 348, 392, 433, 455
Rossini, Gioacchino, 399
Rostal, Max, 592n17
Rouget de Lisle, Claude-Joseph, 183-184
Rousseau, Jean-Jacques, 181
Royal Philharmonic Society, 486
"Rule Britannia", 184, 387
Russel, Sir John, 329, 404

Sailer, arcebispo Johan Michael, 234, 460-462, 483
Salieri, Antonio, 101, 108, *129*
como profesor de Beethoven, 128, 293
como regente, 387-388
Falstaff, 169
óperas de, 69
Salomon, Johan Peter, 70, 270
salões vienenses, 95-96
Saxônia, eleitor de, 110
Schaden, Joseph Wilhelm Freiherr von, Schenk, Johann, 21-23
Schenk, Johann, 105, 117
Schenker, Heinrich, 249
Schering, Arnold, 478
"scherzo", termo, 491
Schikaneder, Emanuel, 294, 296, 593n4
Schiller, Friedrich von, 56-59, 250, 306
Amor e intriga, 58
Cartas sobre a educação estética do homem, 29, 94, 318
Die Sendung Moses, 318
Don Carlos, 58, 94
Ode à alegria, 29, 58, 59, 88, 318, 469, 470, 475, 476, 481, 483
Os ladrões (Die Räuber), 57, 256
Schindler, Anton, 143, 144, 148, 157, 278, 313, 404, 429-430, 444, 561n14
contrafações e falsificações de, 133-134, 274, 400, 402, 556
desagrado com a *Grande fuga*, 531
exoneração de, 503, 615n2
sobre o Quarteto Schuppanzigh, 568n31
sobre repressão política, 475
Schlegel, August Wilhelm, 306
Schlemmer, Matthias, 400
Schlesinger, Adolph Martin, 410, 415, 439-440, 442, 447, 524, 605n26
Schlesinger, Maurice, 410, 444, 452, 605n26, 621n80
Schlosser, Johan Aloys, 561n14
Schmidt, professor (físico), 146
Schneider, Eulogius, 56, 58-59
Schneider, Friedrich, 174, 227
Schneiderhan, Wolfgang, 592n17
Schoenberg, Arnold, 265, 371, 479, 526, 531
Schönfeld, Johan Ferdinand von, 108-109,
Schopenhauer, Arthur, 34-35, 467
Schubert, Franz, 113, 189
Beethoven comparado com, 156-157
composição para cordas de, 516
"Der Lindenbaum", 348
Fantasia para piano a quatro mãos, 376
Fantasia Wanderer, 331
influência de Beethoven sobre, 162-163, 356, 535
Lieder de, 316, 395, 447
possível visita para Beethoven, 404
Trio para piano em Mi bemol maior, 163, 357, 610n44
Variações Diabelli, 449
Schultz, J. R., 250
Schulz, Edward, 430
Schumann, Robert, 184, 394, 455
Fantasia (Opus 17), 331
Fantasia Primavera, 252
influência de Beethoven sobre, 477, 499
Lieder de, 316
quartetos para cordas de, 369
sobre a *Sinfonia nº 4* de Beethoven, 252
trios para piano de, 350
Schünemann, Georg, 613n36
Schuppanzigh, Ignaz, 51, 103-104, 329, 361-362, *362*, 374, 387, 389, 402, 524-525, 547, 568n31, 619n35

como professor de violino de Beethoven, 105, 182
visto por Beethoven, 140
Schuppanzigh, Quarteto, 103-104, 360-362, 503, 516, 524-525, 568n31
Schuren, Elias van den, 56
Scott, Sir Walter, *Vida de Napoleão*, 222
Sebald, Amalie, 234
Seidler, Georg August, 278
Seyfried, Ignaz von, 108-109, 191, 294, 336, 359
Shakespeare, William, 557, 573n5
Coriolano, 305
Hamlet, 140
Romeu e Julieta, 133, 148, 196-197, 200
Shelley, Percy Bysshe, 217, 574, 576
Simrock, Nikolaus, 50, 55, 70, 165, 218, 246, 278
Sina, Louis, 568-569n31
Singakademie (Berlim), 111
Singspiel, 49, 52, 62, 96
Sipe, Thomas, 586n12
Sirk, Matthias, 559n3
Sisman, Elaine, 579n36
Skowroneck, Tilman, 597n25
Smart, Sir George, 404
Smetana, Bed_ich, 583n24
Solomon, Maynard, 560n9
sobre a "Amada Imortal", 458n16
sobre a aristocracia vienense, 99
sobre a *Sinfonia nº 9* de Beethoven, 587n16
sobre a situação financeira da família de Beethoven, 559n2
sobre o ponto de vista religioso de Beethoven, 483
sobre o relacionamento de Beethoven com os irmãos, 144
sobre o *Tagebuch* de Beethoven, 382
sobre o Testamento Heiligenstadt, 573n7
sonata para piano, gênero, 122
sonata para violino, gênero, 126
Sonnenfels, Joseph von, 93
Sonnleithner, Joseph, 297, *298*
Spaun, Josef von, 604n10
Spohr, Ludwig, 388, 404, 499
Stadlen, Peter, 402
Stadler, Abade Maximilian, *Elementos para uma história da música*, 428
Staël, Germaine de, 99
Stamitz, Johan, 47
Star-Spangled Banner, The, 186
Starke, Friederich, 328, 442, 452
Steibelt, Daniel, 155, 335, 578n31
O incêndio de Moscou, 387
Steiner, Sigmund Anton, 326, 410
Steiner, editora, 155, 354
Sterkel, Abade, 86
Stieler, Joseph Karl, 464
Strauss, Richard, poemas musicais de, 305
Streich, Johan Andréas, 332-333
Sturm, Christoph Christian, 460, 589n45
Reflexões sobre as obras de Deus no reino da natureza e da providência, 262
Sturm und Drang, estilo, 54, 57, 123, 203, 369
Stutterheim, Lieutenant Field Marschal barão von, 408
Sulzer, Johan Georg, 178, 201, 203, 580n11
Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 587n21
Süssmayr, Franz Xaver, 108, 169, 185
Swensen, 592n17
Swieten, Gottfried Bernhard, barão van, 97, 425, 426, 428
Swinburne, Henry, 562n2
Sinfonia concertante, 277-280

Talleyrand, Charles Maurice de, 471
Tchaikovsky, Peter Ilyich, 184
Tellenbach, Elisabeth, 584n43
Teplitz, 27-28, 30, 268, 381
Terror, Reino do (França), 215
Teutônica, Ordem, 66
Thayer, Alexander Wheelock, 229, 233-234, 313, 547, 559n3, 571n2, 582n21
visita a Gneixendorf, 616n13
Theater an der Wien, 222, 255, 294-295, *295*
Thomson, George, 269, 364, 414
Thun, Maria Wilhelmine, condessa, 100, 134, 360, 572n21
Tiedge, Christoph August, 320
Tolstoy, Leão, *A Sonata Kreutzer*, 173
Tomaschek, Johan Wenzel, 317, 388, 449
Tovey, Donald Francis, 36, 282
sobre a *Missa solemnis* de Beethoven, 482
sobre a *Sinfonia nº 2* de Beethoven, 189
sobre a *Sinfonia nº 6* de Beethoven, 267
sobre a *Sinfonia nº 9* de Beethoven, 482, 489-490

sobre a *Sonata Waldstein* de Beethoven, 338
sobre a *Sonata para piano* Opus 90 de Beethoven, 392
sobre a *Sonata para piano* Opus 106 de Beethoven, 592n12
sobre as primeiras obras de Beethoven, 119
sobre o segundo estilo de Beethoven, 238
sobre o *Triplo concerto* de Beethoven, 280
Traeg, Johan, 113
Traeg, editora, 409
Treitler, Leo, 490
Treitschke, G. F., 299, 301
Trémont, barão de, 40, 221
trio para piano, gênero, 121
trompa de válvulas, 493
Türk, Daniel Gottlob, 117, 346
Tusa, Michael, 593n10
Tyson, Alan, 584n36, 597n35

Umlauf, Ignaz, 108, 403, 615n2
Unger, Caroline, 403
Unger, Max, 567n7

Vanhal, Johann Baptist, 108, 602n9
Vêneto, 472
Verdi, Giuseppe, 427
Viena,
ambiente político em, 91-95, 218, 297-299
Kohlmarkt, *114*
sítio de [invasão napoleônica], 343-345, 469
vida musical em, 67-68, 95-96, 108-109
Viganò, Salvatore, 179-180
Viguerie, Bernard, 602n9
violino, interpretação de, 182, 191
Viotti, Giovanni Battista, 182, 191, 286
Vocke, Theodora Johanna, 94, 567n7
Vogler, Georg Joseph, 327
Voigt, Henriette, 477
Voigt, Karl, 477
Vormärz, período, 472

Wackenroder, Wilhelm, *A vida musical extraordinária do poeta do tom, Joseph Berlinger*, 204-205
Wagner, Cosima, 369
Wagner, Richard, 184, 369
influência de Beethoven sobre, 499
sobre a *Missa solemnis* de Beethoven, 467
sobre a *Sinfonia nº 7*, 271
sobre a *Sinfonia nº 9*, 476-477
sobre o *Quarteto de cordas* Opus 131, 544
"Uma Peregrinação a Beethoven", 403
Waldmüller, Ferdinand Georg, retrato de Beethoven, 255, 460, *461*
Waldstein, conde Ferdinand Ernst Gabriel von, 25, 66-67, *67*, 69, 72-74, 97, 98, 221
Washington, George, 249
Weber, Carl Maria von, 271, 404
Concerto para baixo, 127
óperas de, 294
Webster, James, 566n13, 615n77, 618n27
Wegeler, Franz Gerhard, 66, 67-68, 70, 102, 141
cartas de Bethoven, 30-32, 113, 301, 306, 417, 560n9, 563n15
Notas biográficas sobre Ludwig van Beethoven, 66
sobre a teimosia de Beethoven, 104-105
sobre Beethoven como pianista, 86
sobre Beethoven e as mulheres, 232
sobre o avô de Beethoven, 47-48
Wegeler, Lorenz, 66
Weidinger, Maria Anna (nascida Beethoven), 605n25
Weigl, Joseph, 108, 134
Weimar, grãoduque de, 319
Weiser, Anton, 560n8
Weiss, Franz, 568n31
Weissenbach, Alois, 389
Wellington, duque de, 186, 221, 383, 471
Werner, Zacharias, 462
Westphalia [Vestfália], 472
Wieck, Friedrich, 403
Wiener Zeitung, 311, 431
Wild Franz, 320, 383
Willman, Magdalena, 232
Winneberger, Paul Anton, 70
Winter, Peter, 169, 593n4
Winter, Robert, 575n7
Wolf, Hugo, 316
Wölffl, Joseph, 108, 327, 335
Wolfmayer, Johan von, 604n22
Woolf, Virginia, *Orlando*, 561n26
Wordsworth, William, 92, 316
Worzischek, Jan-Hugo, 449

Wranitsky, Anton, 108
Wright, David, 225
Württemberg, duque de, 58

Zarlino, Gioseffo, 420
Zelter, Carl, 463
Zmeskall von Domanovecs, barão Nikolaus von, 134, 140, 229, 561n23

Esta obra foi composta em Garamond e impressa pela
Geográfica em offset sobre papel Pólen Soft 80 g.

Lewis Lockwood, professor emérito de música em Havard e um dos mais importantes estudiosos da obra de Ludwig van Beethoven, dedicou boa parte de sua vida a escrever esta abrangente biografia do compositor, retratando-o como homem e como artista. Neste livro, ele entrelaça as duas dimensões – a biográfica e a musical –, alternando capítulos em que nos aproxima da vida cotidiana do compositor com capítulos em que discute e analisa profundamente sua obra. Para o crítico e historiador Charles Rosen, Lockwood encontrou o equilíbrio perfeito entre música e vida, escrevendo um livro "de valor inestimável".

ISBN 85-7594-033-3

9 788575 940334